

Jälkiä tunteiden toiminnasta

Nuoren tunteiden toiminta esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet*

Pro gradu -tutkielma
Elina Aholainen
Teatteritiede
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
marraskuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Elina Aholainen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Jälkiä tunteiden toiminnasta, Nuoren tunteiden toiminta esityksessä <i>Tuntemattoman eläimen jäljet</i>		
Oppiaine – Läroämne – Subject Teatteritiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu-tutkielma	Aika – Datum – Month and year 11.2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 68
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkin pro gradu -tutkielmassani näytelmässä <i>Tuntemattoman eläimen jäljet</i> ja Annantalon Into-teatteriryhmän esitysversiona esitettyjä nuoren henkilöhahmon tunteita. Tutkimuksessani kysyn, mitä tunteet tekevät näytelmässä ja esityksessä ja miten ne vaikuttavat nuoren henkilöhahmon toimintaan. Nuorten teatteria ei ole kovin paljon tutkittu taiteellisista lähtökohdista käsin. Se aiheuttaa käsityksen, jossa lasten ja nuorten kehittäminen ja opettaminen on taiteen kokemusta tärkeämpää. Kysynkin tutkimuksessani myös, miten tunteet vaikuttavat nuorten teatterissa olevaan taiteelliseen valtasuhteeseen aikuisen ja nuoren välillä. <i>Tuntemattoman eläimen jäljet</i> kertoo nuoresta työstä, joka kohtaa ensimmäistä kertaa kuoleman, kun hänen Saara-tätinsä sairastuu ja menehtyy. Tapahtumat herättävät työssä erilaisia tunteita ja saavat tytön pohtimaan suuria kysymyksiä elämästä ja itsestään. Apuna näiden vaikeidenkin kysymysten pohtimiseen tyttö saa ystävänsä ja perheeltään.</p> <p>Tarkastelen esitystä ja näytelmää Sara Ahmedin tunnekäsityksen mukaan, jossa tunteet eivät ole omistumuotoisia, vaan tapahtuvat ikään kuin asioiden välillä kosketuksen yhteydessä. Kosketuksen ansiosta tunteet ovat sosiaalisia ja määrittävät henkilöiden ja asioiden välisiä suhteita. Tutkimukseni analyysi perustuu tarkastelemani näytelmän lukemiseen, sekä siitä tehtyyn esitysversion. Pohdin tunteiden itsensä sijaan sitä mitä ne valitsemisni kohtauksissa tekevät ja miten ne vaikuttavat henkilön ja maailman rajoihin.</p> <p>Häpeä toimii esityksessä monella tavalla. Kun tyttö käy sairaalassa katsomassa Saara-tätiä, häpeä saa aikaan tytön vetäytymään kauemmas niin sairaasta ruumiistaan, kuin omasta ruumiistaankin. Häpeään sekoittuu epämurkavuutta, inhoa ja pelkoa. Tytön ystävän häpeäkokemus puolestaan saa aikaan turhautumista, mikä lähentää ystävänsä joukkoa, jotka tunnistavat saman turhautuneen häpeän omassa kokemuksessaan. Pelko on niin esityksessä kuin näytelmässä voimakkaasti läsnä oleva tunne. Se on myös ajassamme hallitseva tunne terrorismin uhan, ilmastokatastrofin ja nopeasti muuttuvan maailman myötä. Pelko ajautuu ahdistukseen, kun pelon kohteita kerääntyy liikaa, eikä yksikään niistä vaikuta selkeältä. Näin ollen pelko kutistaa maailmaa ruumista vasten ja rajoittaa vapauden tunnetta. Surua voidaan ajatella voimakkaana tunteena, johon liittyy mystiikkaa. Näin on ainakin kuolemansurun kohdalla, joka on läsnä näytelmässä ja esityksessä koko teemassa. Suru kokemuksena muokkaa identiteettiä ja toisinaan luo käännekohdan elämälle. Toisaalta surua tunteena pidetään usein heikkouden merkinä, mistä syystä tyttökin yrittää näyttää, ettei suru vaikuta häneen. Rakkaus avaa tytön kokemusta positiivisempaan suuntaan. Rakkaus perhettään kohtaan saa aikaan turvallisuuden tunteen. Rakkaus myös yhdistää ystävänsä joukkoa, jotka rakkauden myötä uskaltavat avata ruumiitaan maailmalle ja nauttimaan. Näytelmän ja esityksen filosofiassa rakkaus on kokonaisvaltainen tunne jaetusta todellisuudesta ja ”olemassaolon nautinnosta”.</p> <p>Erilaiset tunteet toimivat eri tavoin nuorten teatterissa. Tutkimuksessa esitän, että viha ja rajuus toimivat normeina nuorten teatterissa luoden yksipuolisen kuvan nuoruuden kokemuksesta. Vaikka vihalla on myös mahdollisuuksia toimia valtasuhteiden purkamisen välineenä, se yleensä palautetaan itseensä esimerkiksi vihaisen kapinoivan nuoruusnormin myötä. Vihan sijaan näytelmässä ja esityksessä <i>Tuntemattoman eläimen jäljet</i> mahdollisuuden luo ihmetys. Teatterissa, jossa tapahtumat tapahtuvat aina ikään kuin ensimmäistä kertaa, on ihmetys luonteva keino avata erilaisia mahdollisia nuoruuden kokemuksia.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Nuorten teatteri, tunteet, häpeä, pelko, suru, rakkaus, kokemus, standpoint		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto		
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällys:

1 Johdanto.....	1
Aineisto ja tutkimuskysymykset.....	1
Nuori Näyttämö -projekti.....	5
Teoreettinen viitekehys ja metodit.....	7
2 Häpeä	12
Tyttö sairaalassa.....	13
Ystävän häpeä	19
3 Pelko	22
Puhelu	23
Pelko ja vapaus	27
4 Suru.....	33
Hautajaiset	36
5 Rakkaus	42
”Ole oma aikasi myrskyn silmässä!”	44
Empatia ja kiitollisuus	48
6 Herkkyys nuoruuden kokemuksessa	53
Maailmoja avaavat tunteet	58
7 Johtopäätökset	63
Lähteet	

1 Johdanto

Aineisto ja tutkimuskysymykset

Nuoruuteen kuuluu monenlaisia tunteita, mikä ilmenee myös Pipsa Lonkan nuorten näytelmästä *Tuntemattoman eläimen jäljet*. Nuori ”tytöksi” nimetty päähenkilö käy läpi erilaisia tunteita, jotka kumpuavat näytelmän tapahtumista ja tytön suhteista muihin henkilöihin. Tunteet saavat aikaan toimintaa. Tutkin pro gradu -tutkielmassani näytelmässä *Tuntemattoman eläimen jäljet* ja Annantalon Into-teatteriryhmän esitysversiona esitettyjä nuoren henkilöhahmon tunteita. Tutkimuksessani kysyn, mitä tunteet tekevät näytelmässä ja esityksessä ja miten ne vaikuttavat nuoren henkilöhahmon toimintaan.

Tässä tutkimuksessa perehdyn nuorille suunnattuun teatteriin ja pohdin miten se suhteutuu niin lasten- kuin aikuistenkin teatteriin. Lastenteatterista ja sen suhteesta aikuisten teatteriin sekä nuorten teatterin tekemisestä on tehty aiempaa tutkimusta.¹ Nuorten teatteria ei kuitenkaan ole kovin paljon tutkittu taiteellisista lähtökohdista käsin. Lapsen tai nuoren henkilöhahmoja luetaan usein kehityopsykologisesta näkökulmasta ikään kuin lääketieteellisinä esimerkkeinä.² Näkökulma on ongelmallinen, sillä silloin nuoruus taiteessa määritellään aikuisen käsitysten kautta, mikä saattaa luoda nuorten kannalta haitallisia normeja. Se myös aiheuttaa käsityksen, jossa lasten ja nuorten kehittäminen ja opettaminen on taiteen kokemusta tärkeämpää. Kysynkin tutkimuksessani myös, miten tunteet vaikuttavat nuorten teatterissa olevaan taiteelliseen valtasuhteeseen aikuisen ja nuoren välillä.

Nuoruus on erityinen ikävaihe aikuisuuden ja lapsuuden välissä, mutta teatterissa tämä ei välttämättä tule esille. Nuorten teatteri on genrenä jokseenkin epäselvä, sillä usein se niputetaan vain yhteen lastenteatterin kanssa. Niputus ei kuitenkaan ole täysin luonteva, sillä nuoret ovat kohderyhmänä hyvin lapsista erottuvana. Nuorten teatterin erottaa

¹ Esim. Heikkinen, Mirjami 2017. ”Tahtoisitko sinä pitää lasta sylissäsi?” *Lastenteatteria rakentamassa – tarkastelussa Anna Krogeruksen näytelmätekstit Isin talviuni ja Rakkaudesta minuun kantaesityksineen*. Pro-gradu-tutkielma, Helsingin yliopisto.

Toivainen, Tapio 2002. ”Mä en ois kyllä ikinä uskonut ittestäni sellasta.” – *Peruskoilun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. Helsinki, Yliopistopaino.

Välitalo, Carita 2004. *Lapsi näyttämöllä, aikuinen katsomossa: kommunikaatioprosessi lapsiteatteritapahtumassa esimerkkeinä Hämeenlinnan Miniteatterin Aikuiset ja lapset kasvatuksen pyörteissä ja Turun Nuori Teatterin Ronja Ryövärintytär*. Pro-gradu-tutkielma, Helsingin yliopisto.

² Nikolajeva 2002, 9.

lastenteatterista myös se, että siinä nuoret ovat katsojan lisäksi usein myös esiintyjä. Näen kuitenkin myös, että nuorten teatteri on jotain omaa myös suhteessa muuhun teatteriin juuri kohderyhmänsä ansiosta. Esitän, että nuori koetaan suhteessa muuhun teatteriin toisena ja sitä kautta nuoren tuottama tieto teatterista ja taiteesta nähdään toisarvoisena.

Usein juuri tiedon ja ajattelun on ajateltu olevan erotettavissa tunteista. 2000- luvulla erilaisia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia ilmiöitä on alettu tutkia enemmän tunteiden kautta, kun järkeä ja tunteita on alettu ajatella toisistaan erottamattomina.³ Tätä ilmiötä on kutsuttu ”affektiseksi käänneeksi”. Nykykäsityksen mukainen tunteiden ja järjen yhteenkuuluvuus tekee myös sen, että myös kehon ja mielen ajatellaan olevan enemmän yhtä.⁴

Eri tieteenaloilla tunteita on toki tutkittu ennen 2000-lukuakin. Teatterissa tunteet ovat olleet keskeisimpiä tekijöitä jo Aristoteleen Runousopin katharsiksen kautta. Myös filosofiassa ja psykologiassa tunteita on tutkittu paljon, esimerkiksi Gilles Deleuze ja Antonio Damasio ovat kehittäneet eteenpäin Baruch Spinozan jo 1600-luvulla kehittämää filosofista affektiteoriaa.⁵

Nykyinen tunteiden tutkimus jakautuu usein kahteen päähaaraan niiden käyttämien käsitteiden osalta. Emootio-käsitettä käytetään enemmän psykologisessa tutkimuksessa, kun taas affekti -käsite on yleisempi filosofisessa, esteettisessä ja poliittisessa tutkimuksessa.⁶ Tunne-käsitettä käytetään, kun ei haluta erityisesti sitoutua kumpaankaan pääsuuntaukseen tai tunteita halutaan käsitellä laajemmin.⁷ Tässä tutkimuksessa käytän käsitettä tunne, sillä teatterintutkimuksen ja tämän tutkimuksen konteksteissa katson sen toimivan parhaiten.

Tunteiden ja järjen yhteisyys on läsnä näytelmässä ja esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet*. Pipsa Lonkan näytelmä on yksi 2016-2018 Nuori Näyttämö -projektin näytelmistä. Näin ollen se on kirjoitettu varta vasten nuorille esiintyjille ja nuoren näkökulmasta. *Tuntemattoman eläimen jäljet* kertoo nuoresta tytöstä, joka kohtaa ensimmäistä kertaa kuoleman, kun hänen Saara-tätinsä sairastuu ja menehtyy. Tapahtumat herättävät tytössä erilaisia tunteita ja saavat tytön pohtimaan suuria kysymyksiä elämästä ja itsestään. Apuna

³ Helle & Hollsten 2016, 9.

⁴ Helle & Hollsten 2016, 9—10.

⁵ Helle & Hollsten 2016, 11.

⁶ Helle & Hollsten 2016, 13.

⁷ Helle & Hollsten 2016, 13.

näiden vaikeidenkin kysymysten pohtimiseen tyttö saa ystäviltään ja perheeltään. Tytöllä on joukko läheisiä ystäviä, jotka toimivat olkapäänä vaikeina hetkinä, mutta myös jakavat pohdintoja ja jännittäviä seikkailuita.

Tytön perheeseen kuuluu äiti, tämän puoliso ja pikkusiskopuoli. Näytelmän henkilöluettelossa nämä henkilöt ovat esitetty sukupuolineutraalisti vanhempana, puolisona ja lapsena. Inton esitysversiona henkilöt on tulkittu äidiksi, miespuoleiseksi puoliseksi ja tyttölapseksi, joten käytän tässä tutkimuksessa myös näitä tulkintoja. Ilmeisesti puoliso ei ole kummankaan tytön isä, sillä näytelmässä käy ilmi puolison asuvan ”omassa kodissaan”. Tyttöillä ei kuitenkaan ole täysin samat vanhemmat, sillä pikkusisko sanoo Saara-tädin olevan ”vain tytön sukulaisia” ja tyttökin huomauttaa, ettei sisko ja Saara-täti ole koskaan tavannut. Uudisperhetilanteesta huolimatta perheen välit ovat hyvät, sillä he viettävät aikaa keskenään. Tyttö ja puoliso käyvät syvällisiä keskusteluja elämästä ja siskon kanssa tyttö leikkii ulkona ja antaa tämän tulla viereensä nukkumaan. Esityksessä perheen yhdessäolo on luontevaa ja lämminhenkistä.

Henkilöhahmojen nimet ovat yleisiä: tyttö, vanhempi, kumppani, lapsi. Näin ollen tapahtumat eivät tapahdu tietyn nimiselle henkilölle vaan voisivat ikään kuin tapahtua kenelle tahansa. Nimien yleisyys on osa näytelmän filosofiaa, jossa pohditaan maailmaa ja sen vaikutuksia yksilöön. Ne vaikuttavat toinen toisistaan erilaisten suhteiden ja tunteiden vaikutuksesta. Henkilöhahmojen yleiset nimet ovat myös käytännöllisiä siinä suhteessa, että näytelmän tulkitseminen esitykseksi on vapaampaa. Esityksessä katsoja kokee henkilöhahmon ensiksi näyttelijän olemuksen kautta.⁸ Näin ollen esitystulkinnassa henkilöhahmojen nimien yleisyys ei olekaan enää keskeistä. Näytelmää voidaan ajatella ikään kuin mahdollisena totuutena, jonka esitystulkinta todistaa todeksi.⁹

Näytelmässä yksi erityinen hahmo on ”varjo”, joka selittää tytön tuntemuksia kertojamaisesti. Varjo tai Inton esitysversiona varjot, sillä rooli on jaettu kahdelle näyttelijälle, on kiinnostava läpi esityksen kulkeva hahmo. Näytelmän henkilöluettelossa on mainittu kaikkien henkilöiden iät ja varjon kohdalla lukee ”iätön”. Varjo tietää tytön ajatukset ja tunteet, joten sen voisi tulkita olevan tytön varjo. Varjot kulkevat esityksen reunamilla ilmestyen yleensä kertomaan tytön sen hetkisiä ajatuksia. Koska esityksessä on tumma valaistus ja varjoilla on tummat vaatteet ne näyttävät ikään kuin sulautuvan

⁸ States 1985, 124.

⁹ States 1985, 127.

varjoista ihmisen muotoisiksi hahmoiksi. Myös näytelmä tekstissä puhutaan varjon ”ilmaantumisesta” tämän ollessa mukana kohtauksessa.

Tytön kertomuksen rinnalla näytelmässä kerrotaan muistikuvia tuntemattomien eläinten kuolemista. Näytelmässä nämä pienet monologit esittää ”kuolevainen”, ja Inton esitysversiona monologit on jaettu eri näyttelijöille. Nämä muistikuvat leikkaavat tarinaa, tuoden kuoleman kokemuksen ja keskeiset kysymykset yleisemmälle tasolle. Esityksessä tarinat eläinten kuolemista on toteutettu kukin omalla tapaansa, mutta samaa toimintaperiaatetta noudattaen. Vaikka suurin osa tarinoista esitetään samantyyllisen kävelyn ja musiikin säestämänä, kaikissa on silti jokin oma juttunsa, esimerkiksi musiikin variaatioissa. Tämä on mielestäni toimiva ratkaisu, sillä liian toisteinen rakenne olisi saattanut rikkoa esityksen kokonaisuuden. Kohtauksilla on myös funktio ajan kulumisen kuvaamisena, sillä kohtausten kävelyosuuksissa esitetään syksyn sadetta sekä talven viimaa. Esityksessä onkin nähtävissä ajan kuluminen syksystä kevääseen.

Tuntemattoman eläimen jäljet näkyvät myös fossiilissa, jonka tyttö on saanut lahjaksi täditään lapsena. Fossiilit ovat merkittävä elementti näytelmässä, sillä tyttö ja Saara-täti ovat katselleet fossiileja yhdessä ja tyttö muistelee hetkiä hautajaisissa. Tyttö saa tutun peltirasian luupin ja fossiilikirjan perinnöksi ja näyttää niitä ystävilleen:

Mä pyyhin näistä pölyt aina lapsena. Mä kävin Saaran luona jotain pari kertaa vuodessa ja aina mä halusin pyyhkiä näistä pölyt. Se oli jotenki hienoa pitää niitä kädessä.¹⁰

Näin Annantalon teatteriryhmä Inton esityksen *Tuntemattoman eläimen jäljet* yhteensä kolme kertaa keväällä 2018. Kaksi ensimmäistä olivat läpimenoharjoitus ja ensi-ilta Annantalon juhlasalissa ja viimeinen Nuoren Näyttämön paikallisfestivaalissa Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä. Käytän tutkimuksessani apuna videotallennetta Kansallisteatterin esityksestä.

Valot ovat iso osa esityksen tunnelmaa, sillä missään vaiheessa esitystä koko näyttämö ei ole valaistuna. Valaistuksen esitykseen on suunnitellut ja toteuttanut ohjaaja Sami Nieminen. Pääelementteinä valaistuksessa on käytetty spotteja, jotka rajaavat näyttämön erilaisiksi tiloiksi. Minimalistinen lavastus korostaa valojen merkitystä. Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä valaistus pääsi erityisesti oikeuksiinsa, sillä isommalla näyttämöllä

¹⁰ TEJ 329

pimeään ja valon vaihtelut erottuivat selkeämmin. Pimeys ja hämärä valaistus toimivat esityksessä tehokeinoina. Kaikki teatterilliset komponentit (niin näyttämöfiguuri, kuin objektitkin) esiintyvät vuorovaikutteisessa dialektisessa jännityksessä keskenään.¹¹

Valoilla on tärkeä merkitys teatteriesityksessä, sillä ne tuovat sen esille visuaalisesti, yhdistävät ja värittävät kaikki visuaaliset elementit luoden esitykseen sen ilmapiirin.¹²

Esityksen tunnelma on samaan aikaan arkinen ja juhlanan henkinen. Yhdessä valojen kanssa Janne Hastin suunnittelemalla ja toteuttamalla äänimaailmalla on suuri merkitys tunnelman ja tunteiden välittäjänä. Erityisen voimakkaasti se on nähtävissä nuorten ystäväysten kohtauksessa, jossa he uhmaavat myrskyä, mutta äänimaailma kulkee lähes taukoamatta läpi esityksen.

Nuori Näyttämö -projekti

Valtakunnallinen Nuori Näyttämö -projekti on Työväen Näyttämöiden liiton organisoima hanke, jossa teatterista kiinnostuneet nuoret pääsevät tekemään teatteria ammattilaisten kanssa. Projektin aikana neljä näytelmäkirjailijaa kirjoittavat nuorille suunnatut näytelmät, joista mukaan lähtevät nuorten teatteriryhmät tekevät esityksiä. Nuoren näyttämön internet-sivuilla painotetaan, että ”ryhmiä ei valita taito tasojen mukaan, vaan osallistumaan toivotetaan tervetulleiksi koko Suomen alueelta mahdollisimman monista erilaisista taustoista tulevia ryhmiä”.¹³

Mukana Nuori Näyttämö -projektissa on ammattiteattereita, joissa nuorten ryhmät pääsevät esiintymään. Hyöty on molemminpuolinen, sillä nuoret saavat kokea, millaista on esiintyä oikeassa teatterissa ja teatterit puolestaan pääsevät toteuttamaan yleisötyötään sekä laajentamaan yleisöpohjaansa lähialueensa nuoriin. Teattereilta ryhmät saavat myös taiteiljakummit, jotka voivat auttaa ryhmää monella tapaa, esimerkiksi kertomalla omien kokemustensa kautta teatterin tekemisestä.¹⁴

Nuori Näyttämö -projekti kestää yhteensä kolme vuotta ja se on järjestetty Suomessa kaksi kertaa vuosina 2013-2015 ja 2016-2018. Toisen kerran näytelmät olivat Gunilla

¹¹ Quinn, 82.

¹² Pavis 2003, 191.

¹³ Nuori Näyttämö 2016-2018

¹⁴ Nuori Näyttämö 2016-2018

Hemmingin *Garmina*, Pipsa Lonkan *Tuntemattoman eläimen jäljet*, Veikko Nuutisen *On isis* ja ruotsalaisesta vastaavasta nuortenteatterihankkeesta lainattu ja suomennettu Rasmus Lindbergin *Ainon aito mä* (*Sannas sanna jag*). Myös ensimmäisellä kerralla toteutettiin esityksiä neljästä eri näytelmästä ja kummankin kerran näytelmät on julkaistu Työväen Näyttämöiden liiton ja Ntamon toimesta antologiana. Näin ollen projekti tuottaa myös muutoin vähäistä nuorten näytelmäkirjallisuutta.¹⁵

Nuori näyttämö -projekti antaa nuorelle teatterintekijälle pitkäjänteisen mahdollisuuden olla osa suurempaa kokonaisuutta, jossa on mukana useita nuoria tekijöitä tekemässä itselleen tärkeää asiaa.¹⁶ 2016-2018 -projektiin osallistui 27 ryhmää, joissa oli yhteensä 606 nuorta teatterintekijää.¹⁷ Jatkossa hanke saa lisää pysyvyyttä kun Kansallisteatteri luo puitteet hankkeen päätösfestivaalille ja Työväen näyttämöiden liitto priorisoi sen kärkihankkeekseen.¹⁸

Esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* tekstin ja esityksen suhde on kyllä hyvin perinteisen teatterin konventioiden mukainen, sillä projektin mukaisesti teksti on tehty valmiiksi ennen esityksen suunnittelemista. Esityksessä teksti on kuitenkin olemassa erityisellä tavalla, sillä se on artikuloitu, väritetty esiintyjän äänellä, niin, että katsojan tai kuulijan ei tarvitse aktivoida sitä omalla äänellään, kuten lukiessa tekstiä.¹⁹ Tämä on huomionarvoista, sillä vaikka esitys olisikin tekstillisesti näytelmän kaltainen, roolihenkilön tulkinta saattaa poiketa eri esitysversioneissa huomattavasti toisistaan. Lonkan näytelmästä tehtiin Nuori Näyttämö -projektin yhteydessä yhteensä kahdeksan esitysversiona, joissa oli eroja erityisesti henkilöhahmojen tunteiden tulkinnoissa.²⁰

Esitystä analysoitaessa on otettava huomioon, että analyysi ei saa perustua pelkästään tekstiin, vaan myös tapahtumiin näyttämöllä.²¹ Esityksen erityisluonteessa asenne ja toiminta tapahtuvat samaan aikaan, kun taas kirjoitetussa tekstissä ne esiintyvät erotettuina sanojen virrassa.²² Liikkuva tai puhuva näyttelijä on yleensä esityksessä fokuksen keskiössä.²³ Näyttelijällä on myös näin ollen suuri rooli tunteiden tulkinnessa esityksessä.

¹⁵ Nuori Näyttämö 2016-2018

¹⁶ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 10.

¹⁷ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 10.

¹⁸ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 5.

¹⁹ Pavis 2003, 200.

²⁰ Näin itse kaksi esitystä livenä.

²¹ Pavis 2003, 23.

²² States 1985, 135.

²³ States 1985, 136.

Teoreettinen viitekehys ja metodit

Tässä tutkimuksessa käsittelen tunteita Sara Ahmedin teoksen *Tunteiden kulttuuripolitiikka* tunnekäsityksen avulla. Ahmedin mukaan tunteet ovat toiminnan muotoja, jotka luovat ja muotoilevat ruumiita ja suuntaavat niitä kohti toisia.²⁴ Näin ollen tunteet eivät ole omistusmuotoisia, vaan tapahtuvat ikään kuin asioiden välillä kosketuksen yhteydessä. Ahmed ehdottaa Descartesia mukaillen, että subjektin tunteet muotoutuvat kosketuksessa objektin kanssa, sen sijaan, että objektit saisivat sen aikaan, eli tunteet eivät ole yksinkertaisesti objektissa tai subjektissa.²⁵

Kosketuksen ansiosta tunteet ovat sosiaalisia ja määrittävät henkilöiden ja asioiden välisiä suhteita. Ahmedin mukaan psykologisessa tunnekäsityksessä tunteet mielletään jonain, jotka tulevat subjektin sisältä ulos, jolloin tunteiden sosiaalisuus liittyy siihen, miten toinen subjekti vastaa ulospäästettyihin eli ilmaistuihin tunteisiin.²⁶ Ahmedin mukaan puolestaan esimerkiksi sosiologian puolella on esitetty päinvastainen tunnekäsitys, jonka mukaan tunteet muodostuvat ikään kuin tyhjistä yhteiskunnan tuottamana, mutta tunne jäsentyy yksilöllisessä ruumiissa.²⁷ Tällöin sosiaalisuus on yhteiskunnallista. Ahmed esittää oman tunteiden sosiaalisuuden mallin, jossa tunteet eivät ole vain sitä mitä minä tai me satumme pitämään sisällämme, vaan tunteet, eli miten reagoimme objekteihin ja toisiin, muodostavat ruumiin pinnan ja rajat.²⁸

Ahmedin mukaan jotkin objektit ovat erityisen tahmaisia. Hän ei kuitenkaan tarkoita tahmaisuudella sitä, että objektin pinta olisi tahmainen, vaan objekti on tahmea ruumiiden, objektien ja merkkien menneiden yhteyksien vaikutuksesta.²⁹ Tahmaisuus on siis asioiden yhdistymistä toisiin ja se sitoo yhdessä olevat osat yhteen.³⁰

Objekteista tulee tahmaisia liikkeen ja yhteyksien ansiosta. Objektin liimautuessa toiseen, on niiden välinen raja väliaikaisesti vaikutuksen kohteena tehden objekteista tahmaisia.³¹

²⁴ Ahmed 2018, 13.

²⁵ Ahmed 2018, 16.

²⁶ Ahmed 2018, 19.

²⁷ Ahmed 2018, 20.

²⁸ Ahmed 2018, 21.

²⁹ Ahmed 2018, 119.

³⁰ Ahmed 2018, 119.

³¹ Ahmed 2018, 117.

Tahmaisuutta on monenlaista, sillä joissain tapauksissa yhteen liimautuminen pitää asioita yhdessä estäen niitä liikkumasta ja toisissa taas vain sitoo asiat yhteen.³² Saattaa olla vaikea sanoa, miksi jostakin objektista on tullut tahmaista, sillä tahmaisuus on seurausten ketju.

Tahmaisuus myös siirtyy asioista toisiin, eli tahmaiset asiat tekevät myös toisista tahmaisia kosketuksen yhteydessä. Tahmainen pinta sulauttaa itseensä toisia osia niin, että tahmainen pinnoittuu jatkuvasti uudelleen, tehden pinnasta joko enemmän tai vähemmän tahmaisen. Tahmaisuus ei siis näin ollen ole objektin ominaisuus vaan kertyy kosketusten seurauksena. Tahmaisuuden siirtymisessä ei myöskään ole tekijää ja tekemisen kohdetta, vaikka toinen objekti onkin tahmainen ennen toista.³³

Toisto tekee merkeistä tahmaisia.³⁴ Esimerkiksi joistain sanoista voi tulla tahmaisia, kun niitä toistuvasti käytetään tietyissä asiansuhteissa. Tahmaisen merkin käyttäminen nostaa samalla esiin toisia sanoja, joista on menneissä yhdistämisissä tullut olennaisia merkille, vaikkei näitä sanoja sanota ääneen.³⁵

Toisto on teatterissa ja taiteessa yleinen tehokeino asioiden esittämiseen. Pelkkien sanojen sijaan ele on näyttelijän läsnäolon paljastusprosessi ja läsnäolo on elin, joka ruokkii näytelmätekstiä ja on keskus sille, mikä teatterissa on mahdollista.³⁶ Teatterissa näyttelijän tunteet eivät tarvitse olla oikeita ja elettyjä, vaan näkyviä.³⁷ Tämä tuo tunteiden tahmaisuuteen uuden tason.

Toiminta, toimija ja näyttelijä yhdessä luovat draaman lopullisen, muodollisen ja materiaalsen syyn.³⁸ Ahmedin mukaan tunteet ovat myös performatiivisia. Tällä hän tarkoittaa samanlaista performatiivisuutta, kuin Judith Butler, jonka mukaan performatiivisuus saa aikaan sen, minkä vaikuttaa nimeävän. Merkitsijä ei vain siis nimeä jotain jo valmiiksi olemassa olevaa. Ajallisesti performatiivisuus on siis sekä riippuvaista menneen kerrostuneisuudesta, että tulevaisuudellista. Näin ollen se toimii toistamalla jo olemassa olevia normeja ja käytänteitä.³⁹

³² Ahmed 2018, 119-120.

³³ Ahmed 2018, 120.

³⁴ Ahmed 2018, 120.

³⁵ Ahmed 2018, 121.

³⁶ States 1985, 138.

³⁷ Pavis 2003, 56.

³⁸ States 1985, 145.

³⁹ Ahmed 2018, 122.

Ahmed käyttää tunteen performatiivisuuden ja tahmaisuuden kuvaamisen esimerkkinä inhon tunnetta. Ahmed kirjoittaa, että ”kun jotain nimetään inhottavaksi, siirretään sanan ’inhottava’ tahmaisuus objektiin, joka on täten saatu aikaan puheen kohteena”.⁴⁰ Tätä samaa ajatusta voi kuitenkin käyttää minkä tahansa tunteen performatiivisuuden tai tahmaisuuden kuvaamiseen, vaikka Ahmed esittääkin inhon assosioituvan helposti tahmaisuuteen tai limaisuuteen.

Ahmed käsittelee teoksessaan negatiivisina ajateltavia tunteita, kuten vihaa, pelkoa ja häpeää. Osa tässä tutkimuksessa käsittelemistäni tunteista ovat samoja kuin Ahmedin käsittelemät tunteet, mutta lähestymistapani eroaa Ahmedin usein negatiivista toimintaa huomioivasta teoriasta. Tässä tutkimuksessa sovellan Ahmedin teoriaa tunteiden kierrosta, mutta otan positiivisemmän näkökulman esimerkiksi rakkauteen. Minua kiinnostaakin soveltaa kiertokulun ajatusta myös positiivisiin tunteisiin.

Ahmedin teoria tunteista liittyy feminististen lähtökohtiensa takia monessa kohdassa valtaan ja tunteiden luomiin suhteisiin henkilöiden välillä. Siksi se toimii myös nuorten teatterin kontekstissa, jossa toimii jännite aikuisen ja nuoren välillä. Ahmedin teoria auttaa paljastamaan tunteiden tekemässä toiminnassa rakenteita, jotka vaikuttavat käsityksiin nuoruudesta teatterissa ja nuorten teatterista.

Erityisesti kirjallisuudentutkimuksen puolella on pohdittu paljon aikuisen kirjailijan ja nuoren henkilöahmon suhdetta. Maria Nikolajeva kirjoittaa muun muassa Seymour Chapmanin ja Mieke Balin narratologian teorioita mukaillen tekijän (oikean ja implisiittisen) ja henkilöahmon suhteista lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Nämä suhteet ovat Nikolajevan mukaan lastenkirjallisuudessa erityisen näkyviä, sillä tekijä on aikuinen ja päähenkilö usein lapsi. Näin ollen implisiittisen tekijän (joka määrittää teoksen ideologiaa) näkemyksiä ei voi täysin ilmaista lapsihahmon kautta ilman luonnotonta sävyä.⁴¹ Mielestäni aikuinen ei pysty täysin aidosti kirjoittamaan lapsen tai nuoren näkökulmasta, joten lapsen tai nuoren hahmon kirjoittamiseen tarvitaan erilaisia keinoja, jottei hahmosta tule pelkistettyä tai kaavamaista. Mielestäni nämä samat kysymykset toimivat kirjallisuuden ohella myös teatterin puolella.

Tuntemattoman eläimen jäljet tiedostaa nämä kysymykset, sillä se ei yritä uskotella tietävänsä millaisia nuoret ovat. Lonka sanoo, ettei aikuinen voi ottaa nuorten kieltä

⁴⁰ Ahmed 2018, 123.

⁴¹ Nikolajeva 2002, 4.

haltuun, sillä se on tavoittamattomissa muille paitsi omalle ikäryhmälle. Siksi hän kirjoittikin näytelmäänsä joukon nuoria, jotka pohtivat kieltä.⁴² Näytelmässä nuorten teatteri nähdään pedagogisen ulottuvuuden lisäksi taiteena, joka sekä käyttää, että uudistaa kieltä.

Tutkimukseni analyysi perustuu tarkastelemani näytelmän lukemiseen, sekä siitä tehtyyn esitysversion. Analysoitaessa roolihenkilöä teatteriesityksessä on väistämättä otettava huomioon myös näyttelijä ja näyttelijän suhde roolihenkilöön. Patrice Pavisin mukaan esityksen analysoimisen tulisi alkaa kuvauksella näyttelijästä, sillä näyttelijä on näyttämöllepanon keskustassa ja usein produktion eri elementtien yhdistävä tekijä.⁴³ Näyttelijä on esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* keskeisessä asemassa, sillä näyttelijöinä on 15–18 -vuotiaita nuoria. Inton esityksessä näytteleminen on suurilta osin perinteistä psykologista näyttelijäntyötä. Esityksessä tyttö ja muut henkilöt, joiden kanssa hän on kontaktissa ovat neljännen seinän takana. Neljättä seinää kuitenkin rikotaan ajoittain erillisillä kohtauksilla sekä tytön varjoiksi tulkitsemieni kertojahahmojen avulla.

Ahmed kirjoittaa teoksensa *Tunteiden kulttuuripolitiikka* johdannossa, että hän ”ottaa joka luvussa lähtökohdaksi eri tunteet ja ’päätyy’ tämän tunteen sijaan sen tekemään työhön.”⁴⁴ Sovellan tässä tutkimuksessa samaa metodologiaa oman aineistoni käsittelyyn eli pohdin tunteiden itsensä sijaan sitä mitä ne valitsemisani kohtauksissa tekevät ja miten ne vaikuttavat henkilön ja maailman rajoihin. Käsittelen tutkimuksessani ensin jokaista tunnetta erikseen, poimien siitä esimerkkejä esityksestä. Esimerkkeiksi olen valinnut kohtauksia, joissa tunteet ilmenevät jo tekstissä. Ensimmäiseksi luvussa kaksi käsittelen häpeää, jota tyttö tuntee ollessaan sairaalassa katsomassa Saara-tätiä. Häpeä toimii myös toisella tavalla, kun tytön yksi ystävästä kertoo tilanteesta, jossa on kokenut häpeää. Seuraavaksi luvussa kolme käsittelen pelkoa, joka kumpuaa tuntemattomasta tilanteesta. Tutkin myös, miten pelko vaikuttaa ja toimii yhteiskunnassa, jossa tyttö elää. Luvussa neljä käsittelen surua, joka liittyy voimakkaasti esityksen kuoleman teemaan, mutta ei yhdisty kielellä ja kokemuksessa. Luvussa viisi puolestaan käsittelen rakkautta sekä empatiaa, jotka omalla tavallaan muokkaavat ruumiiden pintoja.

Tunteiden käsittelyn jälkeen palaan kysymykseen taiteellisista valtasuhteista nuorten teatterissa ja pohdin millä tavoin tunteet ja tunteiden tekemä toiminta vaikuttavat siihen.

⁴² Säkö 2018.

⁴³ Pavis 2003, 55.

⁴⁴ Ahmed 2018, 28.

Näen näytelmän ja esityksen *Tuntemattoman eläimen jäljet* esimerkkinä, joka purkaa vallalla olevia normeja ja avaa taiteessa totuttua käsitystä nuorista laajemmalle. Nostan esiin nuorten teatterintekijöiden kirjoittamia teesejä teatterinjohtajille, jossa he pohtivat nuorten teatteria ja sen asemaa teatterikentällä. Nuorilla teatterintekijöillä on selkeä viesti: nuorten teatterin tulee olla rehellinen olemassaolon kokemukselle, eikä sen kuulu toistaa olemassa olevia normeja.

2 Häpeä

Tässä luvussa pohdin, miten häpeä liikuttaa näytelmän ja esityksen henkilöitä sekä vaikuttaa henkilöiden välisiin suhteisiin. Häpeän tunteella on suhde toisiin, sillä siihen liittyy olemista katseen tai arvostelun kohteena. Ahmedin mukaan häpeää voi kuvata dialogiseksi tunteeksi, sillä häpeämme toisen edessä, oli se sitten todellinen, kuviteltu tai viime kädessä itsen edessä.⁴⁵ Häpeän monimutkaisuutta ja ristiriitaisuutta tutkinut filosofi Elisa Aaltola puolestaan esittää, että jo ajatus arvioinnin kohteena olemisesta, voi aiheuttaa häpeän tunteen.⁴⁶

Sianne Ngain mukaan taide voi olla ideaali tila tutkia rumia tunteita, jotka haarahtavat tavallisen esteettisen kauneuden ulkopuolelle.⁴⁷ Häpeän voidaan ajatella olevan tällainen ruma tunne. Se voidaan kuvata kokemuksellisesti negatiiviseksi, sillä se herättää kipua, mutta myös semanttisesti negatiiviseksi, koska sillä on sosiaalisesti leimallisia merkityksiä ja arvoja.⁴⁸ Tarkastelen tässä luvussa päähenkilön eli tytön häpeää, mutta myös yhden hänen ystävänsä häpeää. Kummankin henkilön toiminnan taustalla on häpeää, mutta ne vaikuttavat henkilöiden välisiin suhteisiin eri tavalla. Tarkastelemani henkilöt tuntevat häpeää omien odotustensa takia, joten he tuntevat häpeää ennen kaikkea itsensä edessä. Ahmedin mukaan häpeä saa aikaan tuntemuksen, että yksilö on itseään vastaan.⁴⁹ Näin ollen häpeää voidaan kuvata voimakkaaksi ja tuskalliseksi tuntemukseksi, joka liittyy yksilön oman itsen tuntemiseen.⁵⁰

Toisinaan häpeä voi sekoittua syyllisyydentunteeseen. Syyllisyyden tunteen voidaan ajatella perustuvan enemmän väärin tekemiseen tai säännön rikkomiseen, kun taas häpeän ajatteluaan viittaavan olemiseen, siihen, että jokin piirre itsessä asetetaan kyseenalaiseksi.⁵¹ Jaottelu ei kuitenkaan ole ihan näin yksinkertainen, sillä esimerkiksi käsittelemissäni esimerkkikohtauksissa henkilöt tuntevat häpeää, sillä he toimivat eri tavalla kuin ehkä haluaisivat toimia. Häpeä ja syyllisyys eroavatkin ennen kaikkea suhteessa minään, sillä

⁴⁵ Kainulainen & Parente-Capková 2011, 9.

⁴⁶ Aaltola 2019, 31.

⁴⁷ Ngai 2005, 2.

⁴⁸ Ngai 2005, 11.

⁴⁹ Ahmed 2018, 136.

⁵⁰ Ahmed 2018, 136.

⁵¹ Kainulainen & Parente-Capková 2011, 10.

häpeässä tunnetaan epäonnistuminen kokonaisvaltaisesti, kun taas syyllisyydessä tunne kohdistuu vain tiettyyn tekoon.⁵²

Häpeän monimutkaisuutta lisää myös se, etteivät kaikki tunne samoissa tilanteissa häpeää. Ahmedin keskeinen ajatus onkin, että tunteet eivät liiku ihmisten välillä vaan tunteiden kohteet.⁵³ Ahmed väittää, että jännitteiset tunteet johtuvat kommunikaation epäonnistumisesta.⁵⁴ Emme välttämättä koe tunnetta samoin, vaikka meistä tuntuisi, että tunnemme samaa tunnetta. Käsittelen myös inhon tunnetta, jota tyttö tuntee sairasta ruumista kohtaan, sekä sitä miten hänen häpeäänsä sekoittuu muita tunteita.

Seuraavaksi tarkastelen lähemmin kahta kohtausta ja tutkin kuinka häpeä toimii niissä. Ensimmäisessä kohtauksessa tyttö käy sairaalassa katsomassa Saara-tätiä ja häpeä muodostuu muuriksi heidän väliinsä, mutta samalla aiheuttaa tytössä levottomuutta. Toisessa kohtauksessa kuvataan tytön ystävän häpeää, joka puolestaan saa kertomuksen muodossa ystävät lähenemään keskenään.

Tyttö sairaalassa

Näytelmän alussa tyttö saa puhelun sukulaiseltaan Katariinalta, joka kertoo Saara-tädin joutuneen sairaalaan. Katariina pyytää tyttöä menemään sairaalaan katsomaan Saara-tätiä, koska on itse töissä. Kun tyttö kertoo asiasta äidilleen, tämä on epäileväinen, että tyttö voisi mennä yksin sairaalaan. Lopulta äiti kuitenkin sanoo, että saapahan tyttö elämäkokemusta. Vanhempi siis asettaa oletuksia tytön sairaalaan menemisestä ja sen mahdollisesta outoudesta. Tämä osaltaan aiheuttaa myöhemmin tytön itselleen luomat häpeän tuntemukset. Auktoriteettien toiminnalla on osansa häpeän muodostumiseen, sillä kiellot saattavat edesauttaa häpeän tunteen syntymistä, kun taas kannustukset kertovat, mitä olisi hyvä tehdä.⁵⁵

Tyttö käy sairaalassa, mutta kokemus on hänelle outo. Jo sairaalan käytävällä kävellessään tyttö kokee tilanteen erityisyyden ruumissaan:

⁵² Aaltola 2019, 43.

⁵³ Ahmed 2018, 22.

⁵⁴ Ahmed 2018, 22.

⁵⁵ Aaltola 2019, 65.

VARJO: Tyttö kävelee sairaalan pitkää käytävää. Hänen jalkansa liikkuvat kyllä, mutta jollain tapaa hän on itsensä ulkopuolella. Tai jopa, ettei hän itse ole tässä, että hän on jossain muualla, mutta hänen ruumiinsa liikkuu täällä. Hän kuuntelee askeltensa narinaa ja ajattelee:

TYTTÖ: Nämä ovat minun kenkäni.

VARJO: Mutta samaan aikaan hänellä on tunne, ettei ääni todellakaan tule hänen kengistään, vaan on aina ollut läsnä tässä käytävässä.⁵⁶

Ajatuksellaan kenkien äänestä käytävässä tyttö sijoittaa itsensä sairaalan historiaan. Hän oivaltaa, että useat ennen häntä ovat kävelleet samaa käytävää pitkin. Samalla hän tuntee, ettei hän ole läsnä tilanteessa vaan sen ulkopuolella. Tyttö siis tarkkailee outoa tilannetta ulkoapäin ja historiasta käsin. Näin ollen tyttö tiedostaa odotukset, joita hän olettaa itseään kohtaan muodostuvan sairaalassa vieraillessaan. Luomalla odotukset, tyttö myös luokittelee, jonka edessä hänen on mahdollista tunkea häpeää. Tyttö ei ole varma, kuinka hänen kuuluisi tilanteessa tunkea, mikä aiheuttaa hänessä häpeää.

Ahmedin mukaan häpeä on voimakkaan ruumiillinen tuntemus, sillä se on ruumiin tuntemus itsestä, mutta samalla se tunnetaan ruumiissa.⁵⁷ Häpeä saa tytön olemaan ja liikkumaan sen mukaisesti. Sairaalan käytävällä kävellessään se saa tytön loittonemaan omasta ruumiistaan, jossa hänen on epävarma olla. Tunteet ovat performatiivisia, sillä ne saavat aikaan menneestä riippuvaisia tekoja, mutta samalla kun ne saavat vaikutuksia aikaan.⁵⁸ Tytön häpeä on hyvin riippuvainen menneestä, sillä ajatus aikaisemmista sairaalan käytävällä kävelleistä saavat aikaan tytön odotukset. Lisäksi työllä on myös muistissa äidin epäilevä reaktio hänen olemisestaan yksin sairaalassa.

Ollessaan Saara-tädin sairaalavuoteen äärellä tyttö kokee olonsa edelleen epävarmaksi. Esityksessä sairaalahuone on muodostettu spottivalolla, jonka keskellä Saara-täti istuu pyörätuolissa. Kuten moni muukin tila esityksessä huoneen ulkopuolella näyttämö on jätetty varjoon, jolloin syntyy vaikutelma tilan ja näin ollen kohtausten erillisyydestä. Tässä kohtauksessa ei ole muita näyttämön tiloja valaistu ja varjot häilyvät spottivalon reunoilla, mikä kertoo kohtausten olevan kuvattu tytön tunteiden ja läsnäolon kautta.

Tytttö jää seisomaan kauemmaksi potilaasta, jolloin heidän väliinsä jää tyhjää tilaa. Saara-täti ei reagoi mihinkään, vaan ”tuijottaa tyttöä rävähtämättä”. Tyttö yrittää selittää, miksi

⁵⁶ TEJ 305

⁵⁷ Ahmed 2018, 136.

⁵⁸ Ahmed 2018, 26.

on paikalla, mutta sanat tuntuvat oudoilta. Tyttö ei tiedä miten olisi ja on hyvin tietoinen ruumiistaan.

VARJO: Tyttö seisoo sairaalasängyn vierellä, hypistelee hihansuuta, ei tiedä mihin hän tämän oman ruumiinsa asettaisi. Sitten hän ottaa tuolin ja istuu naisen viereen.⁵⁹

Epävarmuus, kuinka tilanteessa tulisi toimia saa tytön tuntemaan olonsa epämukavaksi. Epävarmuutta ja epämukavuuden tunnetta voidaan kuvata hämmentyneisyyden kautta, jossa horjuva ja vaivaannuttava ruumis tuntuu olevan väärässä paikassa.⁶⁰

Vaivaantuneisuus saa tytön hypistelemään hihansuutaan ja ottamaan tuolin lähelle sairaalasängyssä makaavaa Saara-tätiä, vaikka oikeastaan tyttö ei haluaisi mennä lähelle sairasta. Epämukavuus ei kuitenkaan aina ole yksinkertaisesti valinta, vaan tilat, jotka eivät sovi ruumiin muotoihin vaikuttavat ruumiiseen.⁶¹ Tytöllä on sairaalahuoneessa mukanaan itselleen luomansa odotukset, sekä äidin epäilykset, mitkä luovat tilasta hänen ruumiilleen sopimattoman.

Epämukavuuden tunteeseen kuuluu jatkuva prosessi elämän ja ruumiiden muotoutumisesta, sillä ruumiit vaikuttavat epämukavuudesta.⁶² Tytön äiti huomauttaa, että tyttö saa elämäkokemusta sairaalassa vierailustaan. Näin ollen epämukavuus ei välttämättä ole vain negatiivista, sillä se saattaa avata normeista poikkeavia uusia ovia. Kokemuksen jälkeen tyttö todellakin on saanut lisää elämäkokemusta. Ehkä seuraava kerta sairaalassa ei ole niin epämukava tai ainakin tyttö pystyy myöhemmin näytelmässä asettamaan itselleen selkeämmät rajat siitä, millaisiin tilanteisiin hän haluaa ja ei halua itseään asettaa.

Epämukavuus ja vaivaantuneisuus eivät ole yksinään tunteita, joita tyttö tuntee vaan olotila, joka muodostuu useiden tunteiden summasta. Tyttö tuntee oman katseensa alla häpeää, koska ei tiedä kuinka tilanteessa tulisi toimia. Tytölle uusi asia on sairaan kohtaaminen, ja tyttö kokee sairaan ihmisen inhottavana, koska ei haluaisi kohdata tätä. Ahmedin mukaan inhon kohdetta on vaikea olla kohtaamatta, sillä inho vetää samaan aikaan ruumiin lähelle objektia, ja vetäytyy kauemmas objektista, kun se koetaan

⁵⁹ TEJ 305

⁶⁰ Ahmed 2018, 194.

⁶¹ Ahmed 2018, 200.

⁶² Ahmed 2018, 204.

inhottavan lähellä.⁶³ Kohtauksessa tyttö haluaisi samaan aikaan perääntyä tilanteesta, mutta outo sairas ruumis myös vetää häntä puoleensa. Tyttö ei voi olla katsomatta sairasta Saara-tätiä, vaikka outous aiheuttaa tytössä inhoa.

Inho saa aikaan subjektin ja objektin välisen rajan.⁶⁴ Inhoa voikin verrata haluun, sillä inho vetää ruumista pois päin inhon kohteesta, kun taas halu vetää sen lähemmäs kohdettaan. Näin ollen, vaikka vedon suuntauksissa on eroja, on inhossa ja halussa sama ruumiin toiminnan tapa, aivan kuin ruumis ajattelisi itsestään. Tyttö ei tee kohtauksessa tietoisia päätöksiä toiminnastaan, vaan hänen ruumiinsa liikkuu, kuten hän itsekkin toteaa, kuin mieli olisi siitä irrallaan. Vedon suunta saa kuitenkin aikaan sen, että subjektin ja objektin suhde on erilainen inhossa ja halussa.⁶⁵ Inhossa ruumiin ja objektin välinen kosketus tunnetaan epämiellyttävän voimakkaana ja läheisyys jopa hyökkäävänä.⁶⁶ Objekti antaa voimaa inholle, jolloin inho ottaa valtaansa sekä ruumiin, että objektin.⁶⁷ Työn ruumis ja Saara-tädin sairas ruumis ovat ikään kuin kietoutuneita yhteen inhon voimasta. Samalla inho kuitenkin luo niiden välille selkeän rakan, jossa tapahtuu vetoa niin ruumiita kohtaan, kuin niistä pois päin.

Inhon tunnetta herättävät objektit eivät ole sisäsyntyisesti inhottavia, vaan siitä tulee sellainen kosketuksessa inhottavaksi nimettyjen asioiden kanssa.⁶⁸ Saara-täti ei ole työstä inhottava, vaan sairas ruumis, jollaiseksi tuttu Saara-täti on muuttunut. Ahmed kirjoittaa, että ”kun yksi objekti korvautuu toisella, tai liikkuu toiseen, raja on väliaikaisen vaikutuksen kohteena, vaikkei kumpikaan objekteista ole sisäsyntyisesti inhottava.”⁶⁹ Sairaudesta on työstä inhottavaa ja Saara-tädin ruumis on korvautunut sairaudella, mikä tekee myös Saara-tädistä tytön mielestä inhottavan.

Näytelmässä ei varsinaisesti kerrota tytön tuntevan inhoa Saara-tädin sairasta ruumista kohtaan, sillä varjo nimeää tuntemuksen sairasta kohtaan peloksi:

VARJO: Nainen tuijottaa tyttöä. Tyttö vaikenee, ei saa sanottua enää mitään. Katsoo käsiään, sitten Saara-tätiään. Pelkää hieman noita kasvoja ja outoa

⁶³ Ahmed 2018, 111-112.

⁶⁴ Ahmed 2018, 110

⁶⁵ Ahmed 2018, 111.

⁶⁶ Ahmed 2018, 112.

⁶⁷ Ahmed 2018, 112.

⁶⁸ Ahmed 2018, 115.

⁶⁹ Ahmed 2018, 117.

hätää niissä. Ei kestä katsoa kauaa, kääntää katseensa ikkunaan. Ikkunassa on sälekaihtimet.⁷⁰

Varjon mainitsema pelko kuitenkin aiheutuu sairaan ruumiin ominaisuuksista, eli voidaan tulkita inhon aiheuttamaksi. Myös tytön häpeän tunne voidaan näin ollen tulkita tulevan inhon tunteesta, jota hän kokee sairasta kohtaan. Tyttö häpeää inhon tunnettaan.

Inhotessa tulee torjumansa vaikuttamaksi.⁷¹ Tyttö yrittää luoda tilaa itsensä ja Saara-tädin väliin katsomalla pois päin potilaasta. Vaikka tyttö onkin ottanut tuolin ja istunut lähemmäs Saaraa, hän samalla vetäytyy kauemmas. Tuolikin on ikään kuin välikappale, joka luo turvapaikan, jolle tyttö asettaa ruumiinsa.

Tyttö tuntee kohtauksessa sekä häpeää, pelkoa, että inhoa. Tunteet sekoittuvat toisiinsa ja luovat toinen toisensa. Tunteen nimeäminen, ei vain tarkoita olemassa olevan tunteen nimeämistä. Tunteesta tulee todellinen hetkellä, kun se nimetään, sillä nimeämiseen liittyy erilaisia tekoja ja suuntautumisia.⁷² Teatterissa tunne kuitenkin luodaan, kun se ruumiillistetaan henkilöhahmon kautta näyttämöllä. Tunteet ilmenevät kehon ja eleiden keinoilla, joissa emotionaalinen ilmaisu on systematisoitu ja jopa koodattu.⁷³ Kaikki kolme tunnetta, häpeä, inho ja pelko, ovat samanaikaisesti läsnä kohtauksessa ja henkilöhahmossa näyttämöllä, vaikka vain pelon tunne sanallistetaan näytelmässä.

Tunteita kuvaavat sanat, kuten tunteet itsekin, saavat aikaan erilaisia asioita, sillä ne saavat suuntautumaan objekteihin eri tavoin. Inho saa tytön sekä vetäytymään että kiinnostumaan Saara-tädin sairaasta ruumiista. Häpeä puolestaan saa tytön työntymään kauemmaksi omasta ruumiistaan.

Ahmedin mukaan yhden tunnesanan korvaaminen toisella muodostaa kertomuksen.⁷⁴ Näytelmässä varjo nimeää tytön sairasta kohtaan tunteman tunteen peloksi, mutta pelon voidaan tulkita johtuvan inhosta. Kummankin tunteen takia tyttö tuntee häpeää, sillä hän on asettanut itsensä tilanteeseen, joka on paitsi uusi hänelle, on täynnä itse oletettuja odotuksia tilannetta ja toimintaa kohtaan. Jotkin tunteet aiheuttavat uusia tunteita, kuten kateuden tunne yleensä häpeää kateudesta.⁷⁵ Näin syntyy draamallista ironiaa, kun kaikkia

⁷⁰ TEJ 305

⁷¹ Ahmed 2018, 113.

⁷² Ahmed 2018, 25—26.

⁷³ Pavis 2003, 56.

⁷⁴ Ahmed 2018, 26.

⁷⁵ Ngai 2005, 10.

tunteita ei tarvitse sanallistaa, mutta niiden olemassaolon voi tulkita muiden tunteiden kautta.

Tytön tilanne sairaalassa muuttuu, kun sairaanhoitaja astuu huoneeseen. Varjo puhuu repliikissään, että tyttö tuntee tilanteessa sekä helpotusta, että häpeää:

Viimein ovi avautuu ja sairaanhoitaja tulee sisään. Tyttö helpottuu, kun joku katkaisee tämän hiljaisuuden, mutta samalla hän häpeää, kuin hänet olisi paljastettu, saatu kiinni itseteosta: mykkyyydestä, kyvyttömyydestä.⁷⁶

Kun sairaanhoitaja tulee paikalle, tyttö nousee kiireesti tuolilta. Hän tuntee häpeää, siitä että ei ole osannut olla potilaan kanssa, vaan on vetäytynyt tuolille istumaan ja katsomaan pois päin. Häpeä saa tytön ponnahtamaan ylös tuolilta ja helpotus tilanteen muuttumisesta saa tytön suuntautumaan toimintaan. Helpotus ei kuitenkaan kestä kauaa vaan häpeä osaamattomuudesta palaa ja täyttää toiminnan levottomuudella. Tyttö alkaa kiertämään huonetta, kuin ihan vain tehdäkseen jotain muuta kuin seisomaan paikallaan.

Tyttö käy sairaanhoitajan kanssa keskustelun siitä, että on hyvä, että joku käy katsomassa Saara-tätiä ja puhuu tälle, vaikkei Saara-täti pystykään vastaamaan. Hetken päästä hoitaja kuitenkin lähtee ja tyttö jää taas kaksin Saara-tädin kanssa. Tyttö ottaa Saara-tädin kädestä kiinni, mutta toivoo, että olisi jossain muualla:

TYTTÖ: Katariina tulee puolen tunnin päästä.

VARJO: Muuta hän ei saa sanottua. Pitää vain kuivaa kättä kädessään ja häpeää sitäkin. Katsoo sekuntiviisaria, joka liikkuu kellossa ikkunan vieressä. Toivoo, että tämä hetki olisi jo ohi, ettei tätä olisi koskaan tapahtunut, ettei hänen kehonsa olisi tässä missä se on. Mutta täällä hän on, sairaalahuoneessa, korkealla korkeassa rakennuksessa, sälekaihtimien takana iso taivas, pilvistä.

⁷⁷

Tyttö ottaa siis jälleen fyysisesti askeleen lähemmäs Saara-tätiä, kun ottaa tätä kädestä kiinni. Häpeä on kuitenkin yhä heidän välissään kuin muurina, joten fyysinen kosketukseen ei tuo ruumiita lähemmäs toisiaan. Tunteita kuvaavat sanat liikkuvat samalla kuin ihmiset liikkuvat, jämähtäen välillä kiinni ja liukuen taas pois.⁷⁸ Tämä liike saa aikaan

⁷⁶ TEJ 306

⁷⁷ TEJ 307

⁷⁸ Ahmed 2018, 26—27.

sen, että sanoihin tarttuu erilaisia merkkejä. Sairasta ruumista ajatellaan usein inhottavana tai pelottavana, sillä siihen on liimautunut inhon ja pelon tunteen merkkejä.

Ystävän häpeä

Näytelmässä tytön yksi ystävistä kertoo tapahtuman, jossa on itse tuntenut häpeää. Tässä kohtauksessa tyttö on menossa sairaalaan katsomaan Saara-tätiä, ja ystävät ovat hänen kanssaan bussipysäkillä odottamassa bussia. Ystävä kertoo:

Niin, ni mä olin bussissa mun tädin kanssa ja se jutteli mulle kaikkee ihan tavallista, mut mä en saanu sanottuu niinku yhtään mitään, siis en mitään. Kaikki sanat, kaikki vaan häipy mun päästä ja ainoi mitä mä pystyin ajatteleen oli vaan et sano jotain, sano jotain, sano jotain...

--

Se kyseli multa kaikkee ja mä olisin halunnu olla ihan tavallisesti, niinku kertoo jotain, puhuu, sanoo jotain, mut en mä pystyny, ku tää olo oli mun päässä, ettei siellä ollu mitään sanoja. Niinku tyhjää vaan. Mä en saanu sanottuu mitään muuta ku jotain et joo, ja ei, ja en tiijä. Ja hävetti.⁷⁹

Ystävän kohtauksessa häpeä on erilaista kuin tytön ollessa sairaalassa. Esityksessä ystävän kertoessa tarinaansa hän liikehtii levottomasti ja lopussa potkaisee ilmaa turhautuneena. Häpeä liittyy ystävällä siis vaivaantuneisuuden sijaan turhautuneisuuteen. Turhautuminen ja kiukku häpeän seurauksena voi johtua siitä, että häpeä koetaan kohdistuvan omaan identiteettiin, ja sen muuttaminen häpeän seurauksena tuntuu mahdottomalta.⁸⁰ Ystävä olisi tarinan hetkellä halunnut olla ”ihan tavallisesti, niinku kertoo jotain, puhuu, sanoo jotain”, mutta ei tilanteessa jostain syystä pystynytkään. Ystävä kokee, että kykenemättömyys puhumiseen johtui siitä, ettei hän ollut tilanteessa sellainen kuin olisi toivonut olevansa. Kykenemättömyyden tunne saa ystävässä aikaan häpeää ja turhautuneisuutta.

Ystävän häpeä eroaa tytön sairaalassa tuntemasta häpeästä myös siinä, ettei se tapahdu samassa hetkessä. Häpeä on alun perin, tapahtunut aikaisemmin tarinan hetkellä, tämän ollessa tätinsä kanssa bussissa. Näin ollen häpeää aiheuttava tilanne on jo tapahtunut, eikä

⁷⁹ TEJ 301-302

⁸⁰ Aaltola 2019, 74.

ole enää muutettavissa, mikä voi kykenemättömyyden lisäksi aiheuttaa ystävässä turhautumista.

Muisto voi kuitenkin laukaista myös itse tunteen, sillä tunteet muotoutuvat suhteessa muistoon.⁸¹ Tästä syystä aiemmin tapahtunut ja tarinan uudelleen läsnä tuoma häpeä saa ystävän toimimaan levottomasti kohtauksessa. Erityisesti muistoon pohjautuva häpeä voi auttaa tunnistamaan itsessämme asioita, joita haluaisimme muuttaa.⁸² Ystävä selkeästi haluaa kertoa häpeäkokemuksestaan muille ystävilleen, eli haluaa käsitellä tilannetta, jossa olisi halunnut toimia eri tavalla. Häpeän rinnalle tarvitaan kuitenkin myös armollisuutta itseä kohtaan, jotta se suuntautuisi itsen nuijimisen sijaan korjaavuuteen.⁸³

Aaltolan mukaan alttius häpeään vaihtelee ja voi nousta erilaisista luonteen ominaisuuksista tai taipumuksista, kuten perfektionismista.⁸⁴ Nuoruuteen kuuluu aina jollain tapaa itsen etsimistä, jolloin voi olla mahdollista, että nuoret yksinkertaisesti vaativat itseltään liikoja ja aiheuttavat näin ollen alttiuden häpeään. Näytelmän nuoret henkilöhahmot ainakin joutuvat pohtimaan ehkä vielä epävarmaa itseään suhteessa muihin aikuisiin, tilanteisiin, sekä ystäviinsä, mikä voi aiheuttaa heille alttiutta häpeään. Pelkkä itsevarmuuden puute ei kuitenkaan auta häpeäalttiuden purkamiseen, sillä myös alisteinen asema saattaa aiheuttaa häpeäalttiutta.⁸⁵ Koska nuori on yhteiskunnassa aikuisten holhouksen alaisena, saattaa aikuisten ja yhteiskunnan odotukset aiheuttavat paineita, jotka edesauttava häpeäalttiuden muodostumista.

Tytön sairaalassa tunteman häpeän tavoin tulkitseen ystävän häpeä tapahtuvan itsen katseen alla. Ystävää hävettää, ettei ole osannut sanoa tädilleen mitään, vaikka olisi itse halunnut. Näin ollen ystävä on luonut itselleen odotukset ja katseen, jonka kohteena ollessa hän tuntee häpeää. Myös ystävysten yhteiset tavoitteet ja ajatukset sanavalmiina, viisaista ajatuksista keskustelevina nuorina luovat sen, että ystävästä ”jonkin sanominen” ylittää on odotuksen arvoista. Häpeä liittyykin voimakkaasti minuuteen ja identiteettiin, sillä haluamme uskoa luomaamme minäkuvaan ja olla sosiaalisesti hyväksyttyjä.⁸⁶ Yksilön

⁸¹ Ahmed 2018, 17.

⁸² Aaltola 2019, 77.

⁸³ Aaltola 2019, 81.

⁸⁴ Aaltola 2019, 59.

⁸⁵ Aaltola 2019, 61.

⁸⁶ Aaltola 2019, 33.

kokema häpeä liittyy yleensä pyrkimykseen toteuttaa kulttuurissa hyväksyttyjä identiteettejä ja minuuksia.⁸⁷

Tarinan kertominen ei kuitenkaan itsessään tuota ystävälle häpeää. Muut ystävät auttavat toista kertomaan tarinansa, kun tämä takeltelee aluksi. He ovat ymmärtäväisiä ja kertovat tajuavansa ystävänsä tilanteen. Näin ollen häpeä yhdistää ystävät ja vetää heitä lähemmäs toisiaan, eli se tekee aivan toisin, kuin tytön ollessa sairaalassa Saara-tädin kanssa.

Häpeällä on ristiriitainen suhde toiseen, sillä häpeä tapahtuu sellaisen toisen edessä, jonka mielipiteellä on häpeää tuntevalle väliä. Koska suhde toiseen perustuu mielenkiintoon, suhde ei ole ainoastaan kielteinen.⁸⁸ Tarkasteleman nuoret henkilöt tuntevat häpeää itsensä katseen edessä, joten heidän suhteensa itseensä voidaan ajatella ristiriitaisena. Heillä on ikään kuin ihannekuva itsestään, mutta tuntevat etteivät pysty häpeän tilanteissa toteuttamaan sitä. Näin ollen he tuntevat häpeää ihanneminänsä katseen alla. Nuoruutta usein ajatellaan ikävaiheena, johon kuuluu oman itsen etsiminen, mikä voi toisinaan tuottaa ristiriitaisen kuvan itsestä.

Kohtauksessa, jossa ystävä kertoo häpeän tunteestaan toinen ystävästä lohduttaa sanomalla, että ”mutta eihän maailma mahdu kieleen”. Häpeä-tilanteestaan kertonut ystävä, toteaa, että olisipa sanonut sen tädilleen, vaikkei tämä toden näköisesti olisi ymmärtänyt sitä. Se ”olisikin kuitenkin ollut jotain”, ”jotain omaa” ja ”omalla kielellä”. Tästä ajatuksesta näkee, kuinka nuorille on tärkeää näyttäytyä ajattelevina ja kekseliinä. Ystävykset tykkäävät leikkiä sanoilla ja keksiä hauskoja fraaseja omalle porukalleen. Kielellä leikkiminen on ystävyksille heidän tapansa etsiä omaa identiteettiään ja paikkaansa maailmassa.

⁸⁷ Aaltola 2019, 97.

⁸⁸ Ahmed 2018, 139.

3 Pelko

Tässä luvussa tarkastelen esityksessä toistuvaa pelon tunnetta. Jo häpeän kohdalla tuli esiin, että pelko on läsnä tytön kokemuksessa. Se vaikuttaa tytön olemiseen ja elämiseen. Edellisessä luvussa pelko ja häpeä saivat tytön toimimaan tietyllä tavalla. Tässä luvussa tarkastelen lähemmin tytön tuntemaa pelkoa, koska varjo usein sanallistaa tytön tuntemukset peloksi. Kuten muidenkin tunteiden kohdalla kieli määrittää pelon, mutta se ei ala ja lopu siinä, vaan pelko panee ruumiit toimimaan.⁸⁹

Ensimmäiseksi esimerkiksi otan kohtauksen aivan näytelmän alusta, jossa tyttö saa puhelun ja kuulee Saara-tädin joutuneen sairaalaan. Kohtaus aiheuttaa tytössä pelkoa ja varjo myös sanallistaa sen. Häpeän tavoin pelko luo rajoja ruumiiden välille vakiinnuttamalla objektit, joita subjekti voi peloissaan paeta.⁹⁰ Vaikka tässä kohtauksessa tytön pelon kohde on abstrakti, se vaikuttaa tytön omaan ruumiiseen ja toimintaan.

Pelko on näytelmässä yksi keskeisimmistä tunteista ja liittyy myös näytelmän yleiseen filosofiaan. Pelko saa tytön pohtimaan tulevaisuutta ja yhteiskuntaa. Tytön huoli ja pelko tulevaisuutta kohtaan käy ilmi keskustelusta kumppanin kanssa. Tarkastelen tässä luvussa kohtausta, jossa tyttö ja kumppani keskustelevat maailman tuhoutumisesta, ja jossa pelko rinnastuu vapauden tunteeseen.

Ahmedin mukaan pelon eletty kokemus tuntuu epämiellyttävältä tässä ja nyt, mutta sillä on myös suhde tulevaisuuteen.⁹¹ Pelko saa yksilön odottamaan kipua ja vahingoittumista, joka ei ole kuitenkaan vielä tapahtunut. Sairaalassa tyttö tuntee pelkoa sairasta ruumista kohtaan, koska ei tiedä kuinka sairaus vaikuttaa paitsi Saara-tädin ruumiiseen, myös hänen omaan ruumiiseensa. ”Tahmainen historia” tekee toisista objekteista pelottavia toisten sijaan.⁹² Kuten sairas ruumis aiheuttaa tytössä inhoa, se aiheuttaa myös pelkoa. Erityisesti Saara-tädin hätäntynyt katse ja reagoimattomuus saavat tytön pelkäämään. Näin pelko inhon tavoin toimii vakiinnuttamalla ruumiiden välisen suhteen.⁹³

⁸⁹ Ahmed 2018, 83.

⁹⁰ Ahmed 2018, 89.

⁹¹ Ahmed 2018, 86.

⁹² Ahmed 2018, 89.

⁹³ Ahmed 2018, 84.

Maailma käy pelottavammaksi, mitä vähemmän tiedämme mitä pelkäämme.⁹⁴ Varjo sanoo tytön pelkäävän ”outoa hätää” sairaan Saara-tädin katseessa, mikä kertoo siitä, että tyttö pelkää nimenomaan outoutta, jota ei tunnista. Tunnistamaansa sairasta ruumista kohtaan hän tuntee lähinnä inhoa. Tietämättömyys aiheuttaa pelkoa, sillä silloin ruumis valmistautuu mihin tahansa mikä saattaa aiheuttaa kipua.⁹⁵ Toisaalta pelkkä tuntematon ei välttämättä itsessään ole pelottavaa. Uuteen tai tuntemattomaan on sisällyttävä jotain, mikä tekee siitä epämukavaa tai kammottavaa.⁹⁶

Freud ehdottaa, että vieras ei itsessään ole kammottava, vaan tuttu muuttuu vieraaksi ja sitä kautta kammottavaksi torjunnan kautta.⁹⁷ Saara-täti on muuttunut tutusta tädistä kammottavaksi sairaaksi, jolloin tyttö ei enää tunnista tätä. Kammottavan kokemus puolestaan aiheuttaa pelon tunteen. Sairaalassa varjo kertoo tytön toivovan, että ”hetki olisi jo ohi, ettei tätä olisi koskaan tapahtunut, ettei hänen kehonsa olisi tässä missä se on”. Tyttö haluaa olla jossain muualla, kuin tilanteessa, johon on joutunut. Näin ollen hän torjuu tilanteen, jossa sillä hetkellä on.

Tilanteen torjuminen saa tytön tilan kutistumaan, kun tämä irrottaa itsensä sairaalan ikkunan takana olevasta avarasta maailmasta. Pelon tunne saa aikaan sen, että maailma puristuu ruumista vasten ja ruumis kutistuu yrittäessä paeta pelon kohdetta.⁹⁸ Varjo kuvaa sairaalahuoneen ympärillä olevaa maailmaa suurena ja avarana. Tyttö on ”korkealla korkeassa rakennuksessa” ja ”sälekaihtimien takana on iso taivas”. Tyttö kokee maailman, joka puristuu hänen ruumistaan vasten suurena ja painavana. Hän ei voi muuta kuin olla paikallaan ja toivoa hetken menevän ohi.

Puhelu

Näytelmän alussa tyttö saa puhelun, jossa saa kuulla Saara-tädin joutuneen sairaalaan. Puhelu vaikuttaa tyttöön suuresti ja aiheuttaa tässä pelkoa. Ahmedin mukaan pelko saa aikaa voimakkaan intensiivisen ruumiillisen kokemuksen:

⁹⁴ Ahmed 2018, 92.

⁹⁵ Ahmed 2018, 92.

⁹⁶ Freud 2005, 31.

⁹⁷ Freud 2005, 55.

⁹⁸ Ahmed 2018, 91.

”Hikoilua, sydämen tykytystä, ruumiin valtaa epämiellyttävä painostava tunne; voimakkaalla vastuksellaan vaikutelma upottaa ja nostaa takaisin pintaan. Se saa joskus pakenemaan ja toisinaan lamaantumaa.”⁹⁹

Esityksessä puhelu on toteutettu siten, että tyttö puhuu puhelimeen, mutta puhelun toisen osapuolen repliikkejä ei esitetä. Puhelutilanteen yksityisyyttä on korostettu valospotilla tyttöön muun näyttämön ollessa täysin pimeä. Spotti ei kuitenkaan ole kirkas ja paljastava, vaan piirtää tytön ääriiviä. Näin ollen tytön lyhyet vastaukset puhelimeen sekä vartalon suppuun vedetty asento korostuvat, sillä kasvojen ilmettä ei erota.

Kun pelossa ruumis kutistuu, pelko rajoittaa ruumiin liikkuvuutta valmistellen ruumiin pakenemiseen.¹⁰⁰ Myös pelon vaikutuksia yhteiskunnassa tutkineen Hille Koskelan mukaan pelon tunne muuttaa tilaa.¹⁰¹ Esityksessä puhelun aikana ja erityisesti sen jälkeen tytön asento on hyvin suppuun vedetty. Tyttö kiertää kätensä itsensä ympärille, jolloin raajat suojaavat ruumista. Tyttö myös seisoo paikallaan, eikä liiku juurikaan. Ruumis siis kutistuu paikalleen sekä tilassa, että itseensä.

Puhelun alussa toinen varjo ilmestyy laavalamppua kantaen spotin valokeilaan ja laskee lampun tytön viereen. Aluksi varjoa ei näy ollenkaan, vaan laavalampun hehku valo leijuu ilmassa. Laavalamppu on erityinen visuaalinen elementti esityksessä, sillä toisinaan se kannetaan paikalle, mutta siihen ei kiinnitetä lainkaan huomiota. Laavalamppu voisi merkitä esityksessä tytön tunnetilojen intensiteettiä, sillä se yleensä tuodaan paikalle silloin, kun tytöllä on epävarmoja tai pelokkaita tuntemuksia. Tulkitsen lampun varjon hahmon tavoin kuvaavan tytön mielenmaisemaa. Varjo ja laavalamppu ovat yhteydessä toisiinsa, sillä varjo on yleensä se, joka kantaa lampun näyttämölle. Näin ollen voisi ajatella, että lamppu ikään kuin edustaa varjon olemassaoloa, vaikka itse hahmo ei olisikaan paikalla. Laavalampun erityinen valo korostaa esityksessä muutoinkin merkittävässä roolissa olevaa valosuunnittelua. Spottivalaistusten tavoin laavalampun hehku toimii rajallisenä valonlähteenä. Jos lamppua itse ei ole valaistu spotilla, hehku näyttää kuin leijuvaan ilmassa.

Ensimmäisessä puhelukohtauksessa varjo jää epäselvänä hahmona häälymään valokeilan himmeään valoon. Tämä on ensimmäinen kerta, kun varjo esiintyy esityksessä, joten tämän

⁹⁹ Ahmed 2018, 86—87.

¹⁰⁰ Ahmed 2018, 91.

¹⁰¹ Koskela 2009, 43.

epäselvä olemus aiheuttaa jännittyneen, jopa pelokkaan tunnelman. Kohtauksen taustalla soiva äänimaailma korostaa pelottavaa tunnelmaa, sillä siinä kuuluu hiljaisia kaikuja ääniä epämääräisen huminan seassa. Samanlainen äänimaailma voisi kuulua kauhuelokuvan kohtaukseen, jossa odotetaan äkkisäikähdystä.

Puhelun loputtua, varjo valaistetaan uudella spotilla, joka nostaa tämän kohtauksen keskiöön tytön ollessa edelleen ääriviivoja piirtävässä himmeämmässä valossa. Varjolla on päällään violetti kaapumainen pitkä mekko, jonka kauluksessa on isoja mustia sulkiä. Tämä tekee varjosta edelleen hyvin mystisen hahmon, joka heijastelee johonkin vieraaseen, jopa yliluonnolliseen. Asuvalinnalla tehdään jo selväksi, ettei varjo ole aivan tavallinen henkilö samassa olemisen tilassa muiden esityksen tapahtumien kanssa. Varjo kertoo suoraan yleisöön tytön tunnelmasta puhelun jäljiltä:

Hän istuu hämärässä huoneessa puhelin sylissään. Jos nyt sataisi lunta, sen tulisi olla harmaata ja painavaa. Tyttö vetää jalat koukkuun, puhelun jäljiltä hänessä on raskas lamaannus, ehkä jopa pelko. Hän istuu liikkumatta, odottaa että jokin menisi ohitse.¹⁰²

Varjon repliikin aikana tyttö seisoo paikallaan, mutta on käärintä käsivarret ympärilleen ja silittää hieman itseään, kuin lohdutellen. Varjo kertoo tyttöä painavan ”raskas lamaannus”, mikä saa hänet vetäytymään suppuun. Varjo jopa kuvaa lamaannusta lumisateeseen verraten, jonka tulisi tilanteessa olevan ”harmaata ja painavaa”. Ahmedin pelon ruumiillisiin tuntemuksiin viitaten, pelko aiheuttaa toisinaan lamaannuksen. Lamaannus ei siis ole tytössä tunne, vaan pelon tunteen reaktio.

Puhelun toisena osapuolena on tytön sukulainen Katariina, joka paitsi kertoo tapahtuneesta, pyytää tyttöä menemään sairaalaan katsomaan Saara-tätiä Katariinan itsensä ollessa töissä. Katariina siis lyhyen ajan sisällä kertoo sekä raskauttavan uutisen, että pyytää tyttöä toimimaan haluamallaan tavalla. Kuten edellisessä luvussa ilmeni, sairaalassa käyminen ei ole tytölle mieluisa kokemus ja ajatus siitä saattaa jo itsessään pelottaa tyttöä. Puhelu luo tytölle uhan, kun tämän pitää tehdä jotain, mihin ei ehkä tunne olevansa valmis. Luodessaan uhan pelko rinnastaa ruumiita toisten kanssa ja tosia vastaan.¹⁰³ Näin ollen pelko ja inho leijuu uhkana tytön mielessä jo ennen hänen käyntiään sairaalassa.

¹⁰² TEJ 288

¹⁰³ Ahmed 2018, 96.

Pelkodiskursseissa pelätään usein olemassa olevan menettämistä, esimerkiksi saatetaan pelätä itsen, meidän kuin elämän sellaisena kuin se nyt on menettämistä.¹⁰⁴ Myös tyttö pelkää menettämistä. Tämä on hänelle ensimmäinen kokemus läheisestä vakavasta sairaudesta ja kuoleman mahdollisuudesta. Tyttöä pelottaa se, että hän joutuu kokemaan kuoleman todellisuuden ja läsnäolon ensimmäistä kertaa. Toki hän varmasti myös pelkää itse Saara-tädin menettämistä, mutta enemmän tulkitseen hänen pelkäävän tulevaa, koska ei tiedä millaisiin tilanteisiin Saara-tädin sairaus hänet asettaa. Hän joutuu kokemaan monenlaisia epämiellyttäviä tilanteita ensimmäistä kertaa, mikä on pelottavaa.

Pelko avaa asioiden assosiaatiohistorioita.¹⁰⁵ Sairas täti ja kuoleman läheisyys saavat varmasti työssä aikaan pelon assosiaatioita, koska kuolemaa ajatellaan länsimaisessa kulttuurissa yleensä pelottavana asiana. Kuoleman kammottavuus liittyy siihen, että siihen liittyy usein voimakkaita tunnereaktioita, sekä siihen, että tieteellinen tieto kuolemasta on epävarmaa.¹⁰⁶

Toiset asiat assosioidaan pelottavammiksi kuin toiset, sen perusteella mihin ne kulttuurissa yhdistyvät. Pelko toimii tekemällä asioista pelottavia siksi, että ne uhkaavat itsen menettämistä pelottavan asian takia.¹⁰⁷ Ahmed käsittelee teoriassaan rasismiin liittyvää tekstiä, jossa kuvitelma itsen menettämisestä liittyy fantasioihin, jotka luodaan oikeutukseksi väkivallalle toista kohtaan. Tytön tarinassa tämä pelkää Saara-tädin sairastumisen aiheuttavan tytön entisen elämän menettämisen. Tytön elämä ei tästä lähin ole samanlainen kuin ennen, koska sairaus ja kuolemanpelko vaikuttavat siihen.

Kuten Ahmedin rasismia käsittelevässä teoriassa, tytön pelolla ei ole varsinaista toista ruumista, jota vasten pelko toteutuu, sillä sairastunut Saara-täti ei ole tytön pelon varsinainen kohde. Tytön pelon kohde on epämääräinen, mikä tahansa voi olla pelottavaa, mikä kasvattaa itse pelon tunnetta. Pelon kohteen tulkitseminen ei aina ole itsestään selvää. Pelko onkin yhteyden tulkitsemista.¹⁰⁸

Pelko liitetään usein myös ahdistukseen. Pelkoa ja ahdistusta verrataan toisiinsa niin, että pelolla on selkeä kohde, kun taas ahdistuksella ei ole.¹⁰⁹ Tytön pelkoa kohteen

¹⁰⁴ Ahmed 2018, 85.

¹⁰⁵ Ahmed 2018, 84.

¹⁰⁶ Freud 2005, 56.

¹⁰⁷ Ahmed 2018, 85.

¹⁰⁸ Ahmed 2018, 18.

¹⁰⁹ Ahmed 2018, 86.

epämääräisyyden vuoksi voisi ajatella siis enemmän ahdistuksena kuin pelkona. Itse kuitenkin ajattelen, ettei ahdistusta ja pelkoa voi aivan verrata toisiinsa. Ahdistus on enemmänkin usean tunteen summa, kuin tunne itsessään. Tytön tunnetta voisi kuitenkin ajatella ahdistuksena, sillä kuten häpeästä kertovassa luvussa huomattiin, tunteet eivät ilmene vain yksittäisinä. Ahdistukseen liittyy myös usein se, että kaikkia sitä koostavia tunteita on vaikea erotella toisistaan.

Ahmedin mukaan pelolle on ominaista, että sen kohde, jonka tunnetaan lähestyvän, saattaa myös ohittaa subjektin.¹¹⁰ Ohittaminen tarkoittaa pelon voittamisen sijaan pikemmin pelon kohteen kadottamista. Tyttö pelkää tulevaa, eli siis jotain lähestyvää, vaikkei ole aivan varma mikä häntä lähestyy. Näin ollen tytöllä on useita lähestyviä kohteita samaan aikaan. Lähestyvien kohteiden epämääräisyys ja määrä aiheuttaa työssä ahdistusta. Ahdistukselle on ominaista, että se kerää kohteen poissaolon takia ympärilleen jatkuvasti lisää kohteita.¹¹¹ Ahdistus onkin kuin oravanpyörä, jossa lähestyvät epämääräiset kohteet aiheuttavat ahdistusta, joka puolestaan luo jatkuvasti lisää lähestyviä kohteita.

Pelon ja ahdistuksen suhdetta voi myös kuvata niin, että ahdistuksessa kohteen poissaolo on kokonaisvaltaista, kun taas pelossa, vaikka kohde olisikin poissa, se suuntautuu kohteeseen voimakkaammin.¹¹² Näin ollen voi ajatella, että pelossa kohde on samaan aikaan mielessä läsnä, että poissaoleva. Ahdistuksessa puolestaan kohdetta tai useita kohteita on vaikeampi pitää mielessä. Tyttö ei osaa sanallistaa pelkonsa kohdetta, mikä saa aikaan kohteen laajenemisen. Tulkitsen siis tytön tuntevan puhelun jälkeen sekä suoraa pelkoa, että epämääräisempää ahdistusta. Ahdistus lähestyy kohteitaan ja kerää niitä ympärilleen, kun taas pelko ilmestyy kohteen lähestyessä.¹¹³ Puhelun myötä tytölle ilmestyy pelon kohde, mutta myös lisää kohteita ympärilleen keräävä ahdistus.

Pelko ja vapaus

Eri ruumiit tuntevat pelkoa eri tavoilla, sillä pelko on suhteessa tilaan ja liikkuvuuteen.¹¹⁴ Kuten epämukavuuskin vaikuttaa tilan sopimattomuudesta ruumiin muotoihin, myös pelko

¹¹⁰ Ahmed 2018, 87.

¹¹¹ Ahmed 2018, 87—88.

¹¹² Ahmed 2018, 87.

¹¹³ Ahmed 2018, 88.

¹¹⁴ Ahmed 2018, 91.

vaikuttuu tilasta, eivätkä kaikki ruumiit tunne pelkoa samoissa tiloissa. Lapsen pelko vaikuttaa ruumiiseen ja liikkuvuuteen eri tavalla kuin aikuisen pelko. Lapsen ja nuoren liikkuvuutta rajoitetaan usein pelon perusteella, kun esimerkiksi kielletään menemästä vaaralliseen paikkaan. Vanhemmuuteen kuuluu halu suojella lasta vahingoilta ja riskeiltä.¹¹⁵ Toisinaan kuitenkin suojelu saattaa ollakin pelon aiheen alullepanija, kun riskeistä ja vaaroista varoitellaan liikaa.

Myös feministiset näkökulmat pelkoon ovat osoittaneet, että pelko on usein rakenteellista ja välittyntä.¹¹⁶ Nuoret ystävät esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* haluavat rikkoa rajoja ja normeja, sillä heillä on tapana mennä myrskyllä ulos ja pitää hauskaa. Uhmaamalla myrskyä he haluavat irti pelosta luomalla oman maailmansa, jossa myrsky ei olekaan pelottava asia.

Kysymykset siitä, kenen tulisi pelätä ovatkin sidoksissa itse liikkuvuuden politiikkaan.¹¹⁷ Esityksessä vanhempi rajoittaa tytön liikkumista henkisesti, sillä epäilee tytön voivan mennä sairaalaan yksin. Näin ollen vanhempi osaltaan asettaa pelon sairaalaan menemisestä tytön mieleen. Ahmed ehdottaa, että joidenkin ruumiiden liikkumiseen sisältyy vaatimus toisten liikkumisen rajoittumisesta.¹¹⁸ Vanhemmalla on valta asettaa rajat tytön liikkumiselle. Näin ollen aikuisen ja nuoren liikkumisen mahdollisuus rinnastuu keskenään. Vanhempi myös ehdottaa, että tyttö menee taksilla Saara-tädin hautajaisiin, vaikka tyttö olisi halunnut mennä bussilla. Näin vanhempi asettaa rajoja tytön vapaalle liikkumiselle, mikä puolestaan antaa tytölle mahdollisuuden rikkoa vanhemman asettamia rajoja ja määritellä itse omat pelon kohteensa.

Kuten aiemmin tuli ilmi, pelon tunne tekee ruumiin liikkumisesta vaikeampaa kutistamalla ruumista ja sen liikkumisen mahdollisuuksia. Maailman voidaan nähdä pelossa painautuvan ruumista vasten. Tällöin vapaus ja pelko muodostuvat toistensa vastakohdiksi. Vapaus tarkoittaa vapautta pelosta, sekä vapaata liikkumista niin ruumiissa kuin tilassakin. Nuoruuteen kuuluu irrottautuminen niin fyysisesti, kuin henkisesti vanhemmuuden holhouksesta. Samalla se tarkoittaa irrottautumista sen tuomasta suojasta ja turvasta. Näytelmässä tyttö pohtii tulevaisuutta, ekokatastrofeja ja maailman tuhoutumista. Hän

¹¹⁵ Koskela 2009, 132.

¹¹⁶ Ahmed 2018, 92.

¹¹⁷ Ahmed 2018, 93.

¹¹⁸ Ahmed 2018, 93.

haluaa muodostaa asioista omat käsityksensä, eikä kaipaa kenenkään ”lohdutusta”, vaikka haluaakin jakaa pohdintojaan esimerkiksi kumppanin kanssa.

Kumppani ja tyttö käyvät näytelmässä syvällisiä ja filosofisia keskusteluita. Kumppani pitää ajatusten pohtimisesta ja keskusteluista, mikä kiinnostaa tyttöä, joka myös ystäviensä kanssa tykkää pohtia asioita. Eräässä kohtauksessa tyttö pohtii kumppanin kanssa maailman muuttumista, sitä ”milloin on meidän vuoro kadottaa kaikki entinen”:

KUMPPANI: Mitä sä tarkoitat, kun sä sanot ’meidän vuoro’?

TYTTÖ: Että kun kaikki jotenkin muuttuu. Kaikki kadottaa sen, mikä niillä on ollu. Vaikka pakolaiset tai ne joiden kodit tuhoutuu tulvissa tai maanvyöryissä. Että kaikki se, mitä niillä on ollu, niin se tuhoutuu. Että kai se tapahtuu joskus meilleki? Että miks meidän elämä olis koskematonta? Ja miten me sitten pärjätään?

KUMPPANI: Voiko sen tietää etukäteen?

TYTTÖ: Ei. Mutta musta tuntuu, ettei me pärjättäis. Että me vaan hajottais.

KUMPPANI: Miksi?

TYTTÖ: En mä tiedä. Jotenkin tuntuu hauraalta. Että millainen tulevaisuus meitä odottaa? Kaikki voi olla tuhoutunutta. Siis maa ja ilma ja meret ja kaikki.¹¹⁹

Kohtauksessa tyttö ja kumppani istuvat keittiön pöydän ääressä. Kumppani lukee kirjaa, mutta kun tyttö alkaa puhumaan hän siirtää huomionsa tähän. Taustalla soi hiljainen pianomusiikki, ikään kuin radio tai musiikkisoitin olisi päällä. Kohtauksen rento ja kotoisa tunnelma vasten tytön puheita uhkaavasta maailmasta aiheuttavat ristiriidan, joka luo lisää uhkaavuuden tunnetta. Kohtauksen toiminta perustuu pitkälti tytön liikkeisiin, tämän kertoessa pohdintojaan. Kumppani istuu paikallaan keittiön pöydän ääressä. Kohtauksen tunnelma muodostuu näin ollen rauhallisen ja paikallaan olevan kumppanin ja liikkuvan tytön toiminnallisista eroista.

Alkaessaan puhua pakolaisista ja tuhoutuvista kodeista tyttö nousee keittiön pöydän äärestä, jossa on puhunut enemmän käsilleen kuin suoraan kumppanille. Noustessaan seisomaan tyttö kääntyy kumppaniin päin ja lausuu painokkaasti lauseen kaiken entisen tuhoutumisesta. Tämä on selkeästi asia, joka on vaivannut tyttöä jo pitkään ja nyt tyttö

¹¹⁹ TEJ 315

tuntee tarvetta purkaa ajatuksen aiheuttama paine sisältään. Kun tytön puhe kääntyy taas henkilökohtaisemmaksi, tyttö istuu jälleen pöydän ääreen ikään kuin lannistuneena.

Ahmed kirjoittaa, että pelkojen ja ahdistuksen olemassaolosta on tullut ”tunnusomaista ajallemme”.¹²⁰ Hänen mukaansa epävarmuuden tunne tulevaisuudesta johtuu siitä, että ajassamme on niin paljon äkillisiä muutoksia.¹²¹ Myös Koskela on sitä mieltä, että ajallemme tyypillinen ontologinen epävarmuus on vaikutusta esimerkiksi valintojen mahdollisuuksien lisääntymisestä ja varmuuksien ja uskomusten jatkuvasta kyseenalaistamisesta.¹²²

Näytelmässä tyttö pelkää todellisuuden ja maailman hajoamista ja perustelee sen maailmassa jo tapahtuvilla katastrofeilla. Tyttö pelkää ”kaiken entisen” muuttumista, eli tulevaisuuden olevan täysin erilainen ja tuntematon. Ahmedin nykyaikaa koskevan huomion mukaisesti tyttö kokee ja tuntee, että myös heidän perheensä elämä tulee muuttumaan, niin kuin niin monen muun perheen elämä, jotka ovat joutuneet katastrofien uhreiksi. Hän kokee elämän hauraaksi ja epävarmaksi, mikä varmasti on tulosta uutisoinneista monien ihmisten elämän isoista muutoksista. Uutiset ja kieli ovatkin se, mikä luo itse pelon, eli pelko ei ole muutoksen väline vaan vaikutus.¹²³

Ahmed kirjoittaa ”pelon globaalista taloudesta” vuonna 2004, jolloin syyskuun yhdenneistöistä 2001 oli kulunut vain vähän aikaa ja terrorismin uhka oli edelleen pinnalla. Samat kysymykset voi kuitenkin lähes suoraan siirtää tähän aikaan vuoteen 2019 kun terrorismi on läsnä joka puolella maailmaa. Myös ilmastonmuutos on ja ekokatastrofit pitävät yllä tätä samaa pelon globaalia taloutta, mihin tytönkin esittämät pelot liittyvät. Terrorismista tai ekokatastrofeista puhuminen on jo itsessään pelon nimeämistä, sillä ne identifioituvat äärimmäisen pelon asioina.¹²⁴

Tytö on aiemmin puhunut, kuinka ajattelee joskus kokevansa, perheen olevan ikään kuin kuva lumikuulassa istuessaan keittiön pöydän ääressä. Hän tarkoittaa lumikuulalla lasista koriste-esinettä ”missä on sitä tahmeeta vettä ja lumihiutaleita”. Hän kokee kuulan hauraaksi ja paikoilleen jumittuneeksi kuvaksi todellisuudesta, jossa vaan istutaan,

¹²⁰ Ahmed 2018, 96.

¹²¹ Ahmed 2018, 96.

¹²² Koskela 2009, 35.

¹²³ Ahmed 2018, 96.

¹²⁴ Ahmed 2018, 96.

katsotaan toisiin ja hymyillään. Kumppani toteaa, että hänen mielestään ”maailma alkaa vasta ikkunan tuolla puolen”:

KUMPPANI: -- Että tällä puolen on se, mitä sä kutsut lumikuulaksi. Että mä istun sisällä ja maailma tapahtuu tuolla toisella puolen.

TYTTÖ: Joo-o. Mutta joskus se kuula putoaa ja menee rikki ja siitä tulee haavoja. Siinä me sitten ollaan sen limaisen hitaan veden ja lasinsirujen ja märkien tekohiutaleiden keskellä.

KUMPPANI: Mä olisin sanonut, että silloin menen ulos, avaan oven, menen ulos maailmaan ja se helpottaa. Sitä on osa, uksi pikkuriikkinen osa kaikkea.
125

Tyttö ja kumppani ajattelevat siis vapaudesta eri tavalla. Kun kumppanille maailma on vapaa ja avoin, tyttö kokee jääneensä jumiin lumikuulaan. Tyttö myös pelkää vapautta, sillä lumikuula, vaikka onkin myös rajoittava, merkitsee hänelle tuttua ja turvallista elämää. Lumikuulan rikkoutuminen aiheuttaa tytölle haavoja, kun taas kumppanille lasikuulasta vapautuminen tuntuisi helpottavalta.

Eri ihmisillä on erilaiset valmiudet tulkita vaaran merkkejä ja uhkaavia tilanteita.¹²⁶ Kumppanin toteamus siitä, että hän ”menee ulos maailmaan ja se helpottaa” tuntuu yksinkertaiselta ja helpolta ratkaisulta. Tytölle tämä ei kuitenkaan tarkoittaisi pelosta vapautumista, sillä myös ulkomaailma tuntuu tästä pelottavalta. Ehkä kumppanilla on varmempi käsitys siitä, mikä häntä maailmassa pelottaa, kun taas tyttöä pelottaa herkästi monet asiat. Tyttö ei ymmärräkään kumppanin vastausta vaan tokaisee siihen: ”En mä kaipaa lohdutusta.”. Myöskään kumppani ei ehkä ihan ymmärrä tytön näkökulmaa tilanteessa, sillä keskustelu tyrehtyy:

KUMPPANI: Yritänpö mä lohduttaa sua?

TYTTÖ: Mitä sä sitten koitat?

KUMPPANI: En oikeestaan mitään. Kai vaan puhua. Puhua maailmasta. Siitä millainen se on ja millaisena sen kokee.

TYTTÖ: Aha. Mut ehkä me voidaan vaan istua ja olla hiljaa.

KUMPPANI: Hmm. Hyvä.¹²⁷

¹²⁵ TEJ 316.

¹²⁶ Koskela 2009, 35.

¹²⁷ TEJ 316.

Tyttö ei saa kumppanilta kaipaamaansa apua pelkoonsa, sillä vaikka hän on aloittanut keskustelun, hän myös haluaa lopettaa sen. Näkemys siitä mikä on pelottavaa ja mitä tulisi pelätä, ovat siis täysin erilaiset nuorella ja aikuisella henkilöhahmolla. Kohtaus perustelee näkemystä pelosta rakenteellisena ja välittyneenä.

4 Suru

Tässä luvussa tarkastelen surua, joka on näytelmässä *Tuntemattoman eläimen jäljet* läsnä koko teemassa, vaikka varsinaisesti tyttö ei itse koe tuntevansa surua tai ainakaan syvää surua tapahtumista. Aluksi tarkastelen surun sanoittamista esityksessä, sillä tyttö käyttää erikoisella tavalla surua motiivina. Tämän jälkeen käsittelen hautajaiskohtausta, sillä sen voidaan ajatella tilanteena surusta tahmeana, vaikkei tyttö suurta surua tunnekaan.

Suru liittyy näytelmässä sairauteen ja menettämiseen, sekä kuolemaan. Nämä voidaan kaikki ajatella olevan surusta tahmeita asioita, kuten sairas ruumis on tahmea inhosta. Ahmed muistuttaakin, että kaikki tahmaiset asiat eivät ole inhottavia, sillä tahmaisesta tulee inhottava vain, kun se uhkaa tarttua ihon pintaan.¹²⁸ Kuolema ja menetys ovat surusta tahmeita, sillä niistä puhutaan toistuvasti surullisina asioina. ”Lausumisen historia” kerryttää merkille arvoa ja tekee siitä tahmaisen.¹²⁹ Tästä syystä tyttökin toteaa hänellä olevan surua perustellen sen väitteellä, että hänen läheisensä on sairastunut vakavasti.

Suru sanallistetaan jo aivan näytelmän alussa, kun tyttö kertoo äidilleen ja siskolleen, että Saara-täti on joutunut sairaalaan. Esityksen kohtauksessa keittiönpöytä on valaistu tiukasti rajatulla kylmänsävyisellä spotilla. Spotin ollessa pieni jää sen reunoille paljon mustaa, mikä korostaa tilanteen merkittävyyttä sekä yksityisyyttä. Valotilanne ei muutu kohtauksen aikana, joten kohtauksessa on pysähtynyt tunnelma. Surun luonnetta tutkineen filosofian tohtori Mari Pulkkinen mukaan, kun tieto surullisesta asiasta saavuttaa ihmisen, tilanne voi tuntua epätodelliselta ja estää surevaa tajuamasta omia tunteitaan.¹³⁰ Tilaa voi kuvata shokin kaltaiseksi.¹³¹ Spottivalo kohtauksessa kuvastaa pysähtynyttä tunnelmaa ja sitä, shokinkaltaista tilaa, jossa äkillinen surullinen tilanne on tytön ajatusten keskipisteessä.

Kohtauksen alussa lapsi ja vanhempi pelaavat lautapeliä sen ääressä, kunnes tyttö tulee paikalle. Tyttö kertoo uutisensa pitäen kädet supussa, jolloin hänen asentonsa kertoo tunteen epämiellyttävyydestä. Tytön tuntuu olevan vaikea kertoa vanhemmalle ja lapselle tilanteestaan, mikä kertoo siitä, ettei tyttö itse oikein ymmärrä tilannetta ja sitä miltä hänestä tuntuu tilanteessa. Suruun sisältyykin aina jotain selittämätöntä, jotain, jota

¹²⁸ Ahmed 2018, 118.

¹²⁹ Ahmed 2018, 121.

¹³⁰ Pulkkinen 2017, 117.

¹³¹ Pulkkinen 2017, 116.

ajatukset ja sanat eivät tavoita.¹³² Saara-tädin sairastuminen on tapahtunut äkillisesti, joten se rikkoo tytön arjen ja todellisuuden.

Tytön kerrottua Saara-tädin sairastumisesta vanhempi nousee pöydän äärestä ja koskettaa tytön käsivartta. Ele toimii lohduttamisena, jolloin vanhempi todennäköisesti päättelee tytön tuntevan tilanteesta surua ja muita siihen liittyviä tunteita. Vanhempi myös sanoo olevansa pahoillaan, ja vaikuttaa olevan tilanteessa myötätuntoinen tyttöä kohtaan.

Kuten muihinkin tunteisiin, myös suruun liittyy monenlaisia tunteita, jotka voivat yksittäisenkin surevan kohdalla olla rajattomat.¹³³ Tyttö varmasti tuntee tilanteessa monenlaisia asioita, mutta mainitsee kohtauksessa tuntevansa surua, kun sisko pyytää tyttöä mukaan lautapeliin:

LAPSI: Tuutsä mukaan? Sä voit olla punainen, keltainen tai vihree.

TYTTÖ: Jos mä tuun, niin mä oon musta.

LAPSI: Mä oon jo musta.

TYTTÖ: Mut mä oon musta. Mulla on surua.

LAPSI: Hö. Eshän sä edes itke.

TYTTÖ: Mä oon musta.

LAPSI: Ihan sama. Mä oon sit valkonen.

(TYTTÖ istuu pöydän ääreen. He pelaavat lautapeliä.)

TYTTÖ: Valkonenkin on surun väri.

LAPSI: Joo joo. Heitä!¹³⁴

Tyttö ei kuitenkaan kohtauksessa näytä tuntevan surua, vaan käyttää tunnetta ikään kuin argumenttina pikkusiskoa vastaan. Tulkitsen, että tyttö tuntee tapahtuneesta myös surua, mutta kokee tarpeelliseksi esittää pikkusiskonsa edessä, että suru ei vaikuta tyttöön. Ahmedin mukaan heikkous määritellään taipumukseksi tulla muiden muuttamaksi ja pehmeys alttiudeksi tulla vahingoitetuksi.¹³⁵ Tyttö ei tahdo pikkusiskon ajattelevan häntä heikkona, joten tyttö koittaa piilottaa tunteensa, vaikka käyttääkin ”suru” -sanana merkitystä keinona pikkusiskoa vastaan.

¹³² Pulkkinen 2017, 13-14.

¹³³ Pulkkinen 2017, 71.

¹³⁴ TEJ 293

¹³⁵ Ahmed 2018, 11.

Järjen vahvuutta korostava toiminta on kulttuurisesti hyvin yleistä, sillä usein tunteiden on ajateltu olevan järjenkäyttöä alempana. Järjen ja tunteen tällaisella hierarkialla on pitkä historia, sillä jo Platonista lähtien on ollut vallalla käsitys tunteiden valjastamisesta järjen avulla.¹³⁶ Tunteiden ajatteleva toissijaisuus johtuu siitä, että tunteellisuuden ajatellaan tarkoittavana sitä, että yksilön arvostelukykyyneen on vaikutettu.¹³⁷ Pyrkimyksenä on tunneneutraali tila, jossa laskelmoidaan järjen avulla, miten tulisi toimia.¹³⁸ Myös evoluutioteoria on vahvistanut käsitystä tunteiden ja järjen suhteesta. Darwinistisen tunnekäsityksen mukaan tunteet ovat aiemman ja alkukantaisemman aikakauden merkki.¹³⁹ Esityksessä tyttö pyrkii luopumaan tunteiden vaikutuksista tai ainakin yrittää näyttää pikkusiskolle, ettei suru vaikuta häneen. Näin ollen tyttö vanhempana sisaruksena haluaa olla pikkusiskon yläpuolella.

Myös eri tunteiden välillä vallitsee hierarkioita ja kaikkia tunteiden vaikutuksia ei ajatella samalla tasolla. Jotkin tunteet korotetaan sivistyksen merkiksi, mutta toiset taas jäävät alemmiksi heikkouden merkeiksi.¹⁴⁰ Surua tai erityisesti sen vaikutusten näyttämistä ajatellaan yleensä heikkouden merkinä. Esimerkiksi itkemisen voi ajatella kuuluvan suruun, mutta kyynelöt yleensä halutaan pitää salassa muilta.¹⁴¹ Pätevät tunteet määritelläänkin sivistymättömien tunteiden perusteella, jotka ”häiritsevät pätevän minän muodostumista”.¹⁴² Kuten aiemmin häpeän kohdalla ilmeni, tunteilla on nuoruudessa usein vaikutuksia identiteettiin ja tästä syystä nuori henkilöhahmo haluaa mahdollisesti karistaa heikkoutena ajatellun surun minästään.

Ahmed kuitenkin muistuttaa, että ”kovuus ei ole tunteiden poissaoloa vaan toisenlaista tunteellista suhtautumista toisiin”.¹⁴³ Tunteiden toissijaisuuden korostaminen saattaa myös ajaa ihmisen tilanteeseen, jossa tunteiden merkitys etääntyy, ja tällöin ihminen saattaa tiedostamattaan alkaa seuraamaan negatiivisia tunteita, kuten pelkoa tai vihaa.¹⁴⁴ Tärkeää on muistaa, että kaikki tunteet kuuluvat ihmisyyteen.

¹³⁶ Aaltola 2017, 13.

¹³⁷ Ahmed 2018, 11.

¹³⁸ Aaltola 2017, 13.

¹³⁹ Ahmed 2018, 12.

¹⁴⁰ Ahmed 2018, 12.

¹⁴¹ Pulkkinen 2017, 125–126.

¹⁴² Ahmed 2018, 12–13.

¹⁴³ Ahmed 2018, 13.

¹⁴⁴ Aaltola 2017, 14–15.

Suru on tunne, jonka todennäköisesti jokainen ihminen kokee jossain vaiheessa elämänsä aikana. Se on ikään kuin meissä jokaisessa olemassa olevana potentiaalina ja kiintymyksen hintana.¹⁴⁵ Pulkkinen huomauttaa, että ”huolimatta peri-inhimillisestä luonteestaan surua pidetään ei-toivottuna ja torjuttavana häiriötilana, josta olisi syytä hankkiutua eroon.”¹⁴⁶ Suru tunteena mielletään usein ohimeneväksi poikkeustilaksi tai sitä ajatellaan synonyymiksi surutyölle, jota ihminen joutuu tekemään kohdattuaan surun tai menetyksen.¹⁴⁷ Pulkkinen mukaan surua on tieteellisesti käsitelty lähinnä ammattien kautta esimerkiksi psykologiassa, lääketieteessä tai teologiassa, mikä pitää yllä itsestään selviä oletuksia surusta yksittäisen kokemuksen jäädessä toisaalle ja kokonaiskuvan olevan näin ollen mahdotonta hahmottaa.¹⁴⁸ Yksinkertaiset ja ammatteihin sidotut tulkinnat surusta myös tuottavat yleistyksiä ja yksinkertaistavat surun kokemuksen.

Toisto ja yleistykset tekevät asioista tahmeita. Toisinaan tahmaisuuuteen sisältyvä seurausten ketju tekee vaikeaksi sanoa, miksi jostakin on tullut tahmaista.¹⁴⁹ Kohtauksessa, jossa tyttö, sisko ja vanhempi pelaavat lautapeliä, tyttö mainitsee mustan ja valkoisen olevan ”surun värejä”. Koska tahmaisen merkin käyttäminen kutsuu esiin toisia sanoja, joista on menneissä yhdistämisissä tullut olennaista merkille, musta ja valkoinen väreinä kutsuvat esiin surun tunteen.¹⁵⁰ Musta ja valkoinen eivät ole ominaisuuksiltaan tahmaisista, vaikka ne sitä ovatkin kyseisessä hetkessä. Myös konsepti ja asioiden rinnastaminen toisiinsa vaikuttaa tahmaisuuuteen. Tunteen kiinnittymisen johonkin asiaan saa aikaan ”tahmaisten sanojen” ja kielen ajallinen läheisyys sekä se, että niitä toistetaan erilaisina muunnelmina.¹⁵¹

Hautajaiset

Tyttö ei ole ennen Saara-tädin hautajaisia ollut siunaustilanteessa. Valmistuessaan niihin kotona hän kysyy vanhemmalta varmistukseksi, että onko hautajaiskukassa oleva teksti hyvä ja ”tavallinen”. Hän myös haluaa tietää, että ”onko muillakin jotain niinku

¹⁴⁵ Pulkkinen 2017, 95.

¹⁴⁶ Pulkkinen 2017, 14.

¹⁴⁷ Pulkkinen 2017, 15.

¹⁴⁸ Pulkkinen 2017, 26—27.

¹⁴⁹ Ahmed 2018, 120.

¹⁵⁰ Ahmed 2018, 121.

¹⁵¹ Ahmed 2018, 64.

tämmöstä”, viitaten kukkaan ja siinä lukevaan tekstiin. Tytölle on ilmeisen tärkeää, että hän toimii uudessa tilanteessa kuten muutkin. Vanhempi selittää miten siunaustilaisuudessa toimitaan:

VANHEMPI: On. Kaikilla on kukat ja nauhat ja te menette yksitellen sinne arkulle, sä näät miten muut menee ja samalla tavalla vaan.

TYTTÖ: Mä luen sen sitte vaa. En mitää muuta.

VANHEMPI: Ja jos itkettää, niin itket. Onks sulla nenäliinoja taskussa?

TYTTÖ: Joo on.

VANHEMPI: Hyvä.

(*VANHEMPI vilkaisee ulos ikkunasta.*)

VANHEMPI: Ja saa siinä olla hiljaa. Että joskus vaan laitetaan kukka ja ollaan hetki hiljaa.

TYTTÖ: Ei ku mä luen ton. Mä haluan.¹⁵²

Sanat ja kieli ovat menetyksen ja surun äärellä usein merkityksellisiä.¹⁵³ Tyttö kokee tärkeäksi saada sanoa kukkaan kirjoitettu teksti ääneen. Se saattaa jopa antaa rakennetta ja helpotusta tytön epävarmuuteen hautajaisia kohtaan. Kuten aiemmissakin luvuissa on käynyt ilmi, tytölle ja hänen ystävilleen sanat ovat hyvin tärkeitä, joten hautajaiskukan tekstin tärkeys tytölle on perusteltua.

Sanojen lisäksi menetyksen ja surun äärellä tapahtuu yhteisöllistä toimintaa, sillä surevilla on tarve yhteisyyteen ja jakamiseen.¹⁵⁴ Tyttö kokee tärkeäksi, että hän toimii hautajaisissa kuten muutkin. Hautajaisissa on yleensä tarkasti määrätyt toimet ja länsimaisissa hautajaisissa pyritään käyttäytymään kunniallisesti ja arvokkaasti.¹⁵⁵ Vaikka suru on läsnä hautajaisissa kaikessa, sen avointa näyttämistä pyritään välttämään ja surevan tulisi ikään kuin ryhdistäytyä ja kontrolloida tunteitaan tilanteessa.¹⁵⁶ Hautajaisia on varmasti monenlaisia, riippuen niihin osallistuvista ihmisistä, ja tunteiden näyttämisen sallittavuus sitä mukaan vaihtelee. Tyttö kuitenkin pyrkii tässäkin tilanteessa pysyä vahvana, sillä hän esimerkiksi kieltäytyy tulemasta taksilla kotiin, vaikka vanhempi sitä ehdottaa. Hän olisi jopa toivonut menevänsä bussilla itse tilaisuuteen, mutta vanhempi on jo tilannut tytölle

¹⁵² TEJ 319.

¹⁵³ Pulkkinen 2017, 175.

¹⁵⁴ Pulkkinen 2017, 69.

¹⁵⁵ Pulkkinen 2017, 160.

¹⁵⁶ Pulkkinen 2017, 160.

taksin ja toteaa: ”Hautajaiskukat kädessä bussissa? Kuule, ei”.¹⁵⁷ Tämä kuvastaa sitä ajatusmaailmaa, jossa suruun liittyvät asiat pyritään pitämään poissa tavallisesta arjesta. Hautajaiskukat eivät vanhemman mielestä kuulu niin arkiseen maailmaan kuin bussi täynnä muita ihmisiä. 1900-luvun loppupuolella merkittävän surun teoriana oli surun ajattelemisen vaiheprosessina, mikä on johtanut 2000-luvulla surun ajattelemiseen kriisinä. Näin ollen suru rajataan ulos normaalin piiristä.¹⁵⁸

Matkalla hautajaisiin, kun tyttö istuu taksin takapenkillä, varjot ilmestyvät näyttämölle ja kertovat tytön tuntemuksista tilanteessa:

VARJO: -- Tyttö istuu mustissa vaatteissa mustalla nahkaistuinella, hautajaiskukat sellofaanissa. Sellofaani rapisee inhottavasti, jos hän liikahtaa. Niinpä tyttö istuu mahdollisimman hiljaa ja liikkumatta. Käsi kostuu, mutta hän ei välitä.¹⁵⁹

Tyttö pelkää, että taksikuski kysyy häneltä, miksi hän on matkalla hautajaisiin yksin. Yksin menemisen ilmeisyys tuntuu työstä epämiellyttävältä. Varjo luettelee syitä, miksi tyttö saattaisi olla menossa yksin hautajaisiin: ”sukuriidat, välirikot, puhumattomuudet...”.¹⁶⁰ Syitä ei esityksessä tarkastella tämän enempää, mutta tytön yksin hautajaisiin meneminen on merkittävää koko hautajaiskokemuksen kannalta.

Hautajaiskohtaus alkaa urkujen äänellä ja hautajaisvirrellä, jotka soitetaan tallenteena. Kohtaus on toiminnaltaan hyvin pelkistetty. Näyttämön taustalle syttyneessä himmeässä valossa joukko ihmisiä kättelee, jonka jälkeen jäävät seisomaan selin katsomoon. Liikkeet ovat rauhallisia hidastempoisia, mikä yhdessä urkujen kanssa tuo juhlanan ja hartaan tunnelman. Tyttö poistuu taksista ja liittyy selin kääntyneiden ihmisten joukkoon. Myös varjot kääntyvät selin yleisöön.

Virren aikana hautajaisseurue seisoo paikallaan selin yleisöön laulaen virttä tallenteen mukana. Edellisestä kohtauksesta, jossa tyttö valmistautui hautajaisiin, on jätetty spotti päälle valaisemaan pöydän, jonka ääressä vanhempi letittää lapsen tukkaa. Tämä muodostaa ainoan liikkeen kohtaukseen, mikä korostaa muuten yksinkertaista toimintaa.

¹⁵⁷ TEJ 320.

¹⁵⁸ Pulkkinen 2017, 48.

¹⁵⁹ TEJ 321.

¹⁶⁰ TEJ 321.

Virrestä lauletaan useampi säkeistö, mikä tekee staattisesta hautajaiskohtauksesta pitkän suhteessa esityksen muihin kohtauksiin. Tämä tekee kohtauksesta erityisen merkittävän.

Varjo kertoo siunaustilanteen olevan tytölle ”kuin sumua.”:

Kirkkaasti hän muistaa vain, miten hän seisoo yksin arkun äärellä. Jotenkin hän äkkiä tietää, että hänellä on pitkät jalat. Pitemmät kuin hän oli muistanut, kuin hän käsittäisi oman ruumiinsa siinä uudestaan. Ei hän ajattele Saaraa, joka on arkun sisällä. Ajatus on liian omituinen. Mutta hän käsittää itsensä. Siinä. Nyt. ¹⁶¹

Pulkkisen mukaan monet kokevat olon hautajaisissa uudenkaltaisena sumussa tai turtana olemiseksi. ¹⁶² Hautajaisissa surevat saattavat kokea, että aistit eivät riitä ylittämään tilanteen käsittämättömyyttä, joten tilanne ei vaikuta todelliselta tai mahdolliselta. ¹⁶³ Tytön mielestä Saara-tädin ajattelemisen arkun sisällä on ”liian omituista”. Näin ollen hän kohdistaa ajatuksensa itseensä ja omaan ruumiillisuuteensa tilanteessa.

Tyttö tuntee yhteenkuuluvuutta sukulaisiinsa hautajaisissa käytyään laskemassa kukan Saara-tädin arkulle:

VARJO: Kun hän [tyttö] kävelee takaisin omalle paikalleen kirkonpenkkiin, hänen katseensa vaeltaa sukulaisesta toiseen.

TYTTÖ: Ne on kaikki jotenkin kumman pitkiä ja suorita. Mustakin taitaa tulla pitkä...

VARJO: Hän ei ole koskaan tuntenut tällaista yhteyttä sukuunsa. Että heillä on jollain tapaa samankaltainen ruumis. ¹⁶⁴

Hautajaiset on kokemuksena tytölle paitsi uusi, myös käänteentekevä. Surua ja menetystä voidaan kuvata siirtymätilanteeksi, jossa tapahtuu elämäntilanteesta toiseen, kuten lapsuudesta aikuisuuteen, siirtyminen. ¹⁶⁵ Koska tyttö menee hautajaisiin yksin, se on hänelle aikuistumisen paikka. Hänellä ei ole tilanteessa aikuista, johon tukeutua, mikä edesauttaa tytön omien tunteiden ja ruumiillisuuden tarkastelua tilanteessa. Pulkkisen mukaan aikuistumisessa myönteistä onkin ”lupa surra ilman ulkoa päin tulevia rajoitteita

¹⁶¹ TEJ 323.

¹⁶² Pulkkinen 2017, 159.

¹⁶³ Pulkkinen 2017, 159.

¹⁶⁴ TEJ 324.

¹⁶⁵ Pulkkinen 2017, 203.

tai vaatimuksia.”¹⁶⁶ Vaikka hautajaiset ovatkin toiminnaltaan säädelty tilaisuus, tytöllä on mahdollisuus yksin hautajaisissa tuntea ja surra niin kuin hänestä itsestään tuntuu parhaalta.

Menetyksen käänteentekevyyttä puoltaa myös se, että menetyksen kokemus jättää meihin väistämättä jälkensä.¹⁶⁷ Ahmed ajattelee ihoa pintana, joka tunnetaan ainoastaan hetkellä, jolloin kohtaamiset toisten kanssa ”painautuvat” meihin.¹⁶⁸ Menetys aiheuttaa voimakkaan painautumisen, eikä jälkeä voi kokonaan pyyhkiä pois. Suru on moniselitteinen ilmiö, joka vaikuttaa kokijan identiteettiin, elämään ja tulevaisuuteen.¹⁶⁹ Kuten kasvaminen ja aikuistuminen, menetyksestä johtuva suru ei ole tavoitteellinen tai päättyvä tila.¹⁷⁰

Kuoleman ja menetyksen merkityksellisyydestä tekee erityistä myös se, että siinä kiteytyy elämän päättymisen lopullisuus. Tämä erityislaatuisuus houkuttelee peilaamaan läheisen menettämisen kokemusta muihin merkittäviin inhimillisiin kokemuksiin ja niiden ulottuvuuksiin.”¹⁷¹ Hautajaisissa tyttö muistelee kokemuksia Saara-tädin kanssa, mutta menetyksen kokemus saa tytön myös miettimään menetystä laajemmin, sillä hän pohtii kumppanin kanssa maailman hajoamista Saara-tädin kuoleman jälkeen. Maailman hajoaminen on siis tullut jo tytön kokemuksiin Saara-tädin menetyksen myötä.

Pelon rinnalla myös joukkosurua voi ajatella nykyajan ilmiönä. Pulkkinen kutsuu mediasuruksi sitä, kun tiedotusvälineet tuovat esimerkiksi terroritekojen, luonnonkatastrofien tai julkisuuden henkilön kuoleman kohtaamisen mediakuvaston ja -sanaston välityksellä jopa maailmanlaajuisiksi suruksi.¹⁷² Näin suru ja pelko myös rinnastuvat toisiinsa.

Suruun liittyy myös toisinaan helpotusta tai kiitollisuutta.¹⁷³ Kiitollisuus surussa kertoo siitä, että suru suuntautuu myös taaksepäin, elettyyn yhteiseen aikaan.¹⁷⁴ Ollessaan Saara-tädin arkun äärellä tyttö muistaa hetken Saara-tädin luona, kun he katselivat yhdessä fossiileja. Erityisenä yksityiskohtana tyttö muistelee fossiilia, jossa on ”tuntemattoman

¹⁶⁶ Pulkkinen 2017, 204.

¹⁶⁷ Ahmed 2018, 95.

¹⁶⁸ Ahmed 2018, 37.

¹⁶⁹ Pulkkinen 2017, 57.

¹⁷⁰ Pulkkinen 2017, 302.

¹⁷¹ Pulkkinen 2017, 68.

¹⁷² Pulkkinen 2017, 321.

¹⁷³ Pulkkinen 2017, 111.

¹⁷⁴ Pulkkinen 2017, 267.

eläimen jäljet”. Kiitollisuus ja helpotus, sekä muut positiiviset tunteen kertovat siitä, että iso ei ole surun vastakohta.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Pulkkinen 2017, 268.

5 Rakkaus

Elly Konijnin mukaan näytelmien ja esitysten henkilöhahmot kantavat usein isoja tunteita kuten rakkautta, vihaa kateutta, surua tai pelkoa.¹⁷⁶ Edellisissä luvuissa olen käsitellyt nuoren henkilöhahmon tunteita, jotka voidaan ajatella enemmän negatiivisina. Tässä luvussa keskityn näytelmässä olevaan rakkauden tunteeseen, sekä empatiaan. Rakkautta kuvataan usein pyhäksi tunteeksi, jota on vaikea selittää, mutta on monelle tärkeä.¹⁷⁷ Negatiivisten tunteiden ohella rakkaus tuottaa esityksessä toimintaa ja vaikuttaa henkilöiden välisiin suhteisiin. Se, miten rakastetaan, vaikuttaa jokapäiväiseen elämään ja siihen, kuinka olemme toisten kanssa.¹⁷⁸

Tässä luvussa tarkastelen tytön tuntemaa rakkauden tunnetta niin perheeseensä kuin erityisesti ystäviinsä, jotka jakavat työn kanssa tärkeitä hetkiä. Sosiaaliset suhteet ovat nuorille tärkeitä, kun he pohtivat omaa identiteettiään ja tulevaisuuttaan.¹⁷⁹ Perhe ja ystävät tukevat ja auttavat tyttöä, myös silloin kuin tällä on vaikeaa, eli ovat empaattisia tyttöä kohtaan. Empatia saa tytön tuntemaan rakkautta ja kiitollisuutta läheisiään kohtaan. Rakkaus yhdistää niin uusioperheen, kuin ystäväysten joukonkin.

Kuten monien muidenkin tunteiden kanssa olen huomauttanut, myös rakkaus sitoutuu muihin tunteisiin. Esimerkiksi surun tunnetta ei voisi olla ilman rakkautta. Näin ollen rakkaudella ja surulla on hyvin intiimi suhde toisiinsa, sillä itse suremisen lisäksi rakkaus vaikuttaa esimerkiksi siihen mitä menetyksiä ajatellaan menetyksinä.¹⁸⁰ Tytön tunnepohjainen suhde Saara-tätiin vaikuttaa hänen kokemaansa suruun menetyksen äärellä. Kuten aiemmassa luvussa ilmeni, tytön suruun menetyksestä liittyy myös laajempi tunneside hänen omaa sukuaan kohtaan. Rakkaus onkin tunteena moniin suuntiin kurottava ja eri tilanteissa eri tavalla vaikuttava tunne.¹⁸¹

Näytelmässä *Tuntemattoman eläimen jäljet* tyttö kuuluu kahteen ryhmään, joiden kanssakäymisessä tulkitseen olevan paljon rakkautta: ystävät ja perhe. Ahmedin mukaan rakkaus liimaa joukkoja yhteen nimeämällä joukon yhteiseksi rakkauden kohteeksi.¹⁸²

¹⁷⁶ Konijn 2002, 65.

¹⁷⁷ Aaltola 2019, 112.

¹⁷⁸ Ahmed 2018, 185.

¹⁷⁹ Määttä & Tolonen 2011, 29.

¹⁸⁰ Ahmed 2018, 171.

¹⁸¹ Aaltola 2019, 114.

¹⁸² Ahmed 2018, 178.

Vaikka tytön perhe ei ole tavallinen ydinperhe, heidän kanssakäymisestään näkee uskon perheeseen. Ajatus perheestä on rakkauden kohde, joka liimaa nämä ihmiset yhteen. Myös Elisa Aaltola toteaa, että rakkaus saa aikaan samaistumisen ”meihin” ei yksittäiseen ”minuun”.¹⁸³ Perhe on ajatuksena rakastettava, rakastava turvapaikka. Koska ihmisinä pyrimme usein välttämään kärsimystä, nostamme onnellisuutta tuottavat asiat, kuten perheen, arvokkaiksi.¹⁸⁴ Tyttö arvostaa perheen luomaa turvaa, kuten pelon kohdalla ilmeni.

Perhe on nuoren henkilöahmon tarinassa usein keskeisessä roolissa. Lapsi tai nuori henkilönä ei yleensä ole tarinassa yksin, koska he eivät oikeassakaan maailmassa voi kokonaan olla vastuussa yksin itsestään.¹⁸⁵ Vanhemmat ovatkin yleisiä sivuhenkilöitä lapsista ja nuorista kertovissa tarinoissa. Lapset ja nuoret ovat riippuvaisia vanhemmistaan fyysisesti ja emotionaalisesti, sillä kasvaminen vaatii vapautumista vanhempien suojauksesta.¹⁸⁶ Erityisesti nuorten maailmassa vanhempien olemassaolo on tärkeää, koska nuoren iässä vanhemmasta erottautuminen on olennaista.¹⁸⁷ Näin on myös tytön tarinassa, sillä hänen olemisensa on erilaista perheen ja ystävien kanssa.

Lapsille tai nuorille suunnatussa taiteessa aikuinen henkilö voi toimia myös oppaana tai opettajana.¹⁸⁸ Lapsia ja nuoria ajatellaan kasvatuksen, suojelun ja ohjauksen kohteina.¹⁸⁹ Tyttö käy kumppanin kanssa syvällisiä keskusteluja, jolloin tyttö imee vaikutteita kumppanin filosofiasta. Myös Saara-tätiä voi ajatella nuoren tarinassa eräänlaisena oppaana. Saaran saa tytön kiinnostumaan fossiileista. Näiden kanssakäymisten kautta tyttö pyrkii samaistumaan elämässään oleviin aikuisiin. Samastuminen on rakkauden muoto, jossa liikutaan kohti toista tai tunnetaan vetoa toiseen.¹⁹⁰ Lähelle pyritään pääsemään tulemalla toisen kaltaiseksi.¹⁹¹

¹⁸³ Aaltola 2019, 139.

¹⁸⁴ Aaltola 2017, 16.

¹⁸⁵ Nikolajeva 2002, 110.

¹⁸⁶ Nikolajeva 2002, 116.

¹⁸⁷ Nikolajeva 2002, 119.

¹⁸⁸ Nikolajeva 2002, 110.

¹⁸⁹ Pyry 2012, 41.

¹⁹⁰ Ahmed 2018, 165.

¹⁹¹ Ahmed 2018, 165.

”Ole oma aikasi myrskyn silmässä!”

Perheen lisäksi tytön ystävät ovat rakkauden yhteen liimaama joukko. Koska nuoruus ajatellaan länsimaisessa kulttuurissa siirtymäaikana lapsuudesta aikuisuuteen, on vapaa-ajalla tärkeä rooli perheestä itsenäistymisessä, uusien ihmissuhteiden luomisessa, erilaisten identiteettien ja toimintamuotojen kokeilemisessa.¹⁹² Perheellä on tytön elämässä tärkeä rooli turvan ja pysyvyyden tuojana, mutta ystävät tuovat hänen elämäänsä omien valintojen tärkeyden.

Näytelmässä ystäviä yhdistää iän lisäksi yhteinen filosofia ja kiinnostus kieltä ja maailmaa kohtaan. Jaettu suuntautuminen samoihin kiinnostuksen kohteisiin muodostaa heidän joukkonsa.¹⁹³ Rakkaus ja ystävyys saavat aikaan sen, että ystävysten joukolla on mukava olla toistensa seurassa. Se näkyy esityksessä rentoutena ja kuten ystävän häpeän kohdalla huomattiin, toisten tukemisena. Ahmed kirjoittaa, että ”ollakseen mukavasti on oltava niin rennosti ympäristössään, että on vaikea erottaa, missä oma ruumis loppuu ja mistä maailma alkaa”.¹⁹⁴ Ystävysten puhuessa he tarttuvat toistensa lauseisiin jatkaen ja täydentäen niitä. Näin ollen keskustelu on orgaanista ja soljuvaa, eikä yhden henkilön ajatusta voi erottaa toisesta:

YSTÄVÄ 3: Ole oma aikasi.

YSTÄVÄ 2: Ole oma aikasi.

TYTTÖ: Sinun aikasi olet sinä itse.

YSTÄVÄ 3: Ole oma aikasi. Sinun aikasi olet sinä itse.

YSTÄVÄ 2: Sinun aikasi olet sinä itse.¹⁹⁵

Mukavuutta voidaan siis ajatella ruumiin ja objektin yhteensopivuutena, samalla tavoin, kun epä mukavuus muodostuu epäsojivuudesta.¹⁹⁶ Ystävyksillä sopivat yhteen sekä toistensa ruumiit keskenään, mutta myös ajatukset ja yhteinen kieli. Sopiminen saa aikaan sen, että ruumiin pinnat katoavat katseelta.¹⁹⁷ Näyttämöohjeessa bussipysäkkikohtauksen

¹⁹² Määttä & Tolonen 2011, 5—6.

¹⁹³ Ahmed 2018, 171.

¹⁹⁴ Ahmed 2018, 193.

¹⁹⁵ TEJ 301.

¹⁹⁶ Ahmed 2018, 193.

¹⁹⁷ Ahmed 2018, 193.

alussa kerrotaan, että ”ystävillä on yhteiset eleen ja oma kieli.” ja, että ”he puhuvat lähes yhtä aikaa”. Esityksessä ystävät tulevat kohtaukseen hypellen ja toisiinsa keskittyneinä. He muodostavat puolikaaren, jossa jatkavat keskustelua.

Muodostamalla yhtenäisen ryppään ystävät muodostavat oman tilansa bussipysäkille. He eivät vaikuta vaivaantuneilta tilassa, jossa on myös muita ihmisiä. Näyttämön etureunassa seisoo yksi bussia odottava mies, jonka voisi tulkita aikuiseksi. Näin ollen nuoret ystävykset tulevat kohtauksessa aikuisten tilaan, jossa muodostavat oman piirinsä ja oman tilansa. Lasten ja nuorten tilan käyttäminen on usein ulkopuolelta määriteltyä, sillä lapsuuden institutionaalisuuden lisääntyminen vaikuttaa siihen, että lasten ja nuorten tilat erotellaan aikuisten tiloista.¹⁹⁸ Esityksessä aikuisella ja nuorilla ei ole minkäänlaista kanssakäymistä, vaikka ovatkin fyysisesti samassa tilassa. Jos bussipysäkkiä ajatellaan aikuisten tilana nuoret suojautuvat tilassa tukeutuen toisiinsa.

Yksi esityksen voimakkaimmista kohtauksista on nuorten ystäväysten tanssi myrskyssä. Bussipysäkillä odotellessa tytön sairaalaan menevää bussia, yksi ystäväistä lukee säätiedotusta ja kertoo toisille tulevasta myrskystä:

YSTÄVÄ 4: Nyt tulee ennustus tälle illalle.

YSTÄVÄ 2: Ennustus tulevalle.

YSTÄVÄ 1: Lupaus tulevalle.

TYTTÖ: Lupaus tälle illalle.

YSTÄVÄ 4: Yöksi on luvassa myrskyä, rankkasateita, kovan tuulen varoitus ja myrskytuulia.

TYTTÖ: Mennään!

YSTÄVÄ 4: Tietysti mennään!

YSTÄVÄ 2: Myrskytuulia, kovan tuulen varoitus...

TYTTÖ: ...rankkasateita, myrskytuulta.

YSTÄVÄ 4: Mennään myrskyyn...

YSTÄVÄ 3: Ihanan pateettista: Mennään myrskyyn. Ystävät myrskynsilmässä.

TYTTÖ: Ystävät myrskynsilmässä.

YSTÄVÄ 3: Ole oma aikasi myrskynsilmässä.

¹⁹⁸ Koskela 2009, 139.

YSTÄVÄ 2: Toi on hyvä. Ole oma aikasi myrskynsilmässä.¹⁹⁹

Keskustelun aikana ystävysten kehonkieli ja äänenpainot ovat innostuneita ja he liikkuvat puolikaareissa lähemmäs toisiaan. Kohtauksesta voi päätellä, että myrskyn meneminen on heille toistuvaa ajanvietettä, josta kaikki nauttivat. Jo esityksen alussa nuoret ovat myrskyssä sillä näytelmä alkaa lyhyillä repliikittömillä kuvauksilla, joissa keskeiset henkilöt esitellään. Näyttämöohjeessa kerrotaan nuorten olevan riemuissaan myrskyssä:

Tyttö ja hänen ystävänsä seisovat myrskyssä, kirkas riemu on täyttänyt heidät, myrsky puhalttaa heidän lävitseen.²⁰⁰

Nautinnossa ruumis avautuu kohti toisia ruumiita vaikuttaen ruumiin pintoihin.²⁰¹ Nuorten ruumiiden liike ja kieli vaikuttavat yhteisestä nautinnon kohteesta. Nautintoon vaikuttavat aikaisemmat yhteiset kokemukset myrskyssä, sillä mitkä tahansa ruumiit eivät nautinnossa suuntaudu mitä tahansa toisia ruumiita kohti vaan niitä, joilla on yhteinen kosketusten historia.²⁰² Myös rakkautta voidaan kokea yhteisen historia sekä yhteisen tulevaisuustakia.²⁰³

Tanssi myrskyssä on voimakas kohtaaminen, sillä sekä musiikki, että koreografia ovat ääriään myöten täynnä energiaa ja riemua. Kohtauksen tunnelataus ei pysy vain esityksen sisällä, vaan vyöryy myös katsomoon. Tunteiden suuruudesta kertoo se, että joka kerta kohtausta katsoessani itselläni on noussut kylmät väreet. Kansallisteatterin esityksessä kohtaaminen saa yleisön hurraamaan ja taputtamaan.²⁰⁴

Kohtaaminen alkaa myrskyn äänillä. Pimeällä näyttämöllä näkyy vain myrskylyhdyn valo, jota henkilö kantaa hetken ja laskee sitten keskelle näyttämöä. Musiikki alkaa myrskyn pauhun päälle ja sininen himmeä valo nousee niin, että pimeästä paljastuu ystävykset, jotka tanssivat piirissä myrskylyhdyn ympärillä. Ystävät toistavat aiemmin keksimäänsä fraasia: ”Ole oma aikasi myrskyn silmässä”.

¹⁹⁹ TEJ 302—303.

²⁰⁰ TEJ 285

²⁰¹ Ahmed 2018, 218.

²⁰² Ahmed 2018, 218.

²⁰³ Aaltola 2019, 142.

²⁰⁴ Esitystallenne.

Musiikki kasvaa ja samalla nuorten tanssi muuttuu koreografisemmaksi, sillä he lopettavat fraasin toistamisen ja liikkeet yhdistyvät musiikissa kuuluviin iskuihin. Koreografia hajaantuu piiristä kaikkialle sinisen valon alueelle. Tässä vaiheessa myrskyn äänet ovat poissa, ja musiikki on muuttunut selkeämmäksi. Nautinnon tunne avaa ruumiin maailmalle avaamalla ruumiin toisille ruumiille.²⁰⁵ Tanssissa nuoret liikkuvat yhteydessä toisiinsa, yhdessä yhteisessä maailmassa ja olemisen tilassa.

Ahmedin mukaan nautinto voi antaa ruumiin viedä enemmän tilaa.²⁰⁶ Tanssivat nuoret ottavat haltuunsa koko näyttämön liikkumalla vapautuneesti ja avoimesti. Nautinnon esittäminen julkisesti tilassa on siis tilan haltuun ottamista ja näin ollen vallan väline.²⁰⁷ Nuoret ovat myrskyssä voimakkaita omina itsenään toistensa seurassa.

Voiman tunne muodostuu intensiteetin vaihteluilla tanssissa. Tanssijat muodostavat kuvion, jolloin varsinainen koreografia alkaa. Liikkeet ovat kokonaisvaltaisesti kehoa liikuttavia, vuoroin iskeviä ja vuoroin pyöriä. Ne on suunniteltu musiikin laskujen mukaan ja sopivat sen mahtipontisuuteen. Musiikissa tapahtuu tunnelman jännittymistä ja purkautumista, johon tanssi reagoi koreografialla. Jännittymisen hetkelle tanssi on enemmän supussa, esimerkiksi tanssijat ovat lähemmällä toisiaan, kun taas purkautuessa myös tanssi leviää sekä kehollisesti, että näyttämöllisesti.

Tanssin loppupuolella on tauko, jossa musiikki hieman laantuu ja tanssijat seisovat paikallaan, yhden heistä pitäen myrskylyhtyä ylhäällä. Tässä vaiheessa yleisö antaa jo väliaplotit, mutta odottava tunnelma näkyy esimerkiksi sinisessä valossa, joka on alkanut hieman liikkumaan ja elämään.

Musiikki alkaakin taas pauhaamaan ja samalla valoissa tapahtuu muutos, sillä valkoista valoa alkaa välähtelemään salamoiden tavoin. Myös koreografia jatkuu taas, vaikka nyt tanssijat pysyvät enemmän paikallaan. Liikkeet ovat eri suuntiin kurottelevia. Lopulta tanssijat ovat jakautuneet pareiksi ja valuvat selät vastakkain maahan makaamaan musiikin hiljentyessä saman aikaisesti. Myös valo himmenee kokonaan pois ja yleisö hurraa ja taputtaa.

Nuorten kaupunkitilassa oleskelua tutkinut Noora Pyyry kirjoittaa, että nuoret näyttävät, kuinka kaupunkitilassa oleskelua voidaan käyttää pakona aikuisten valvonnasta ja heidän

²⁰⁵ Ahmed 2018, 217.

²⁰⁶ Ahmed 2018, 217.

²⁰⁷ Ahmed 2018, 217.

maailmansa vakavuudesta.²⁰⁸ Myrskyssä tanssimisen voisi luonnehtia olevan esityksen nuorille ystävyksille juuri tällaista oman tilan haltuun ottamista, sillä muissa kohtauksissa he toimivat tiloissa, jotka voisi enemmän luokitella aikuisten tiloiksi. Oleskellessaan tietyssä ympäristössä nuoret liittyvät sekä olemiseensa että olemisensa tiloihin tunteita ja merkityksiä.²⁰⁹

Tutkimusten mukaan ystävien kanssa ajan viettäminen ei-organisoidussa ympäristössä tuntuu nuorista eniten omalta ajalta.²¹⁰ Väljemmät tilat ovat tärkeitä nuorille, sillä niissä vapaamuotoinen käyttäytyminen on sallitumpaa ja näin ollen niissä nuorten on helpompi toimia tasavertaisina yhteisön jäseninä.²¹¹ Ahmedin mukaan tekojen toisto määrittää sen, miksi toisia ruumiita voidaan ajatella kuuluviksi tiettyihin tiloihin ja toisia taas ei kuuluviksi.²¹² Institutionaalisessa ympäristössä erityisesti nuorisjoukkoja ajatellaan usein jopa uhkaavina.²¹³ Kun nuoret nähdään samaan aikaan epätäydellisinä aikuisina ja epätäydellisinä lapsina, voi se johtaa heidän kokemiseensa potentiaalisena uhkana.²¹⁴ Nuoriso ajetaan herkästi ulos kaupunkitilasta, jolloin heidän tilassa olemistaan leimaa usein aina väärässä paikassa oleminen.²¹⁵ Rakkaus toisiaan kohtaan auttaa ystäviä luomaan omat yhteiset tilansa toimintansa tilassa. Rakkaus antaa heille voimaa ottaa tila haltuun.

Empatia ja kiitollisuus

Tyttö saa näytelmässä toisen puhelun Saara-tädin kuoltua. Tyttö on juuri ollut ystäviensä kanssa ulkona myrskyssä ja ilmeisesti he ovat päätyneet kaikki tytön luokse. Näyttämöohjeessa kerrotaan, että ”tyttö ja ystävät nukkuvat vierekkäin tytön sängyssä”. Esityksessä kohtaaminen alkaa sillä, että yksittäinen kapea spotti syttyy näyttämölle. Spotti on väriltään tumma violetti, kuten ensimmäisessäkin puhelussa. Puhelin soi tyhjällä näyttämöllä ja tyttö vastaa siihen tullen spotin valokeilaan. Heti tytön vastattua puhelimeen, myös varjo saapuu pimeälle näyttämölle laavalamppua kantaen, kuten ensimmäisenkin puhelun aikana. Puhelukohtaukset toistavat toisiaan, sillä jälleen kerran

²⁰⁸ Pyyry 2012, 36.

²⁰⁹ Pyyry 2012, 36.

²¹⁰ Määttä & Tolonen 2011, 45.

²¹¹ Määttä & Tolonen 2011, 61.

²¹² Ahmed 2018, 194.

²¹³ Koskela 2009, 152.

²¹⁴ Koskela 2009, 152.

²¹⁵ Koskela 2009, 152.

tyttö puhuu vain lyhyitä vastauksia puhelimeen, eikä puhelun toisen osapuolen repliikkejä kuulla. Toinen osapuoli, jonka tulkitsen olevan jälleen tytön sukulainen Katariina, kuitenkin vaikuttaa empaattiselta ja ystävälliseltä, sillä hän kysyy kahteen kertaan jotain, mihin tyttö vastaa ”En oo. Mul on kavereita kylässä.” ja ”Nii en oo yksin”. Ilmeisesti Katariina haluaa varmistaa, että tytöllä on tukea vaikeassa tilanteessa.

Puhelun jälkeen kaksi tytön ystävää tulevat lähemmäs tyttöä:

YSTÄVÄ 3

Onks se?

TYTTÖ

Joo. Tänä yöllä.

YSTÄVÄ 2

Oikeesti?

TYTTÖ

Joo. Et mun ei tarvi sit mennä sinne enää.

YSTÄVÄ 3

Sori.

TYTTÖ

Joo. Kai se oli iha... tai et, ei kai se oo yllätys.²¹⁶

Saara-tädin kuolemaa ei kirjaimellisesti kohtauksessa mainita, mutta sekä henkilöt, että esityksen katsojat tietävät kaikki mistä on kyse. Puhelu jättää tyttöön sekä miellyttäviä että epämiellyttäviä tunteita. Toisaalta tyttö tuntee helpotusta siitä, ettei hänen tarvitse mennä enää sairaalaan, mutta toisaalta tämä ajatus herättää tytössä häpeän tunteita. Varjo avaa tytön tunteita myös katsojille:

Tyttö vetää jalat kippuraan, mutta ei häntä paina suru, vaan helpotuksen häpeä. Sillä salaa hän on toivonut Saara-tädin kuolevan, jottei hänen tarvitsisi enää mennä sairaalaan. Häpeä tästä helpotuksesta painaa hänet kippuraan.²¹⁷

Tyttö on monenlaisten tunteiden risteyksessä, sillä toisaalta tyttö on myös kiitollinen itselleen siitä, että ”uskalsi kieltäytyä kutsusta tulla katsomaan kuollutta”. Tyttö kokee, että

²¹⁶ TEJ 312

²¹⁷ TEJ 312

se on ”hänelle hyvä päätös”. Tyttö ei selkeästi ihan itsekään osaa erotella kaikkia tilanteessa tuntemiaan tunteita, mutta pystyy silti tekemään valintoja, jotka tuntuvat hänestä tilanteesta hyvältä.

Tytön ystävät aistivat tytön moninaiset tunteet ja tuntevat Katariinan tavoin empatiaa tyttö kohtaan. Empatia koostuu yhtäältä siitä, että havainnoimme toisen tunteet ja siitä, että tunteet myös kehollistuu meihin itseemme.²¹⁸ Tytön ystävät ovat samassa tilanteessa tämän kanssa ja aistivat tytön tunteita. Tällaista empaattista kokemusta voi Aaltolan mukaan kutsua ”affektiiviseksi empatiaksi”.²¹⁹ Empatiaa tuntevan henkilön tunne ei kuitenkaan ole täysin sama kuin empatian kohteella, sillä toisen kokiessa surua, tunne resonoi ruumiista toiseen ja affektista empatiaa kokeva tuntee omanlaistaan surua.²²⁰

Kuten menetys yleensäkin, tytön kokemus on yksityinen ja mahdoton toisen tuntoa täysin samanlaisena. Ystävät voivat tuntoa vain, miltä itsestä samassa tilanteessa mahdollisesti tuntuisi. Toisaalta mahdottomuus tuntoa toisen tuskaa aiheuttaa yleensä halun tietää miltä toisesta tuntuu.²²¹ Toisinpäin ajateltuna myös kivun ja tuskan tuntija itse saattaa haluta, että toiset hänelle rakkaat ihmiset voisivat tietää miltä hänestä tuntuu, eli kivun yksinäisyys saa aikaan rajan suhteessa toisiin.²²² Samalla kun rakkaus yhdistää ystävykset, empatia muodostaa rajan yksilöiden välille.

Rajan olemassaolo mahdollistaa empatian, sillä voidaksemme tuntoa toisen mukana, meidän on tiedettävä, että kyseessä on toisen yksilön tunne.²²³ Kun tunnistamme toisen henkilön kivun, myös itse elämme kivun kanssa.²²⁴ Rakkauden kautta ystävät ovat läheisessä suhteessa tyttöön, joten tytön kipu ja tuska vaikuttaa myös heihin.

Ystävien empaattinen läsnä oleminen saa tytön tuntemaan onnellisuutta ja rauhaa:

Ja kun ystävä silittää tytön selkää, hän on onnellinen, ettei hänen tarvitse lähteä minnekään. Ettei kukaan odota häntä missään. Että hän saa jäädä tähän.²²⁵

²¹⁸ Aaltola 2017, 49.

²¹⁹ Aaltola 2017, 64.

²²⁰ Aaltola 2017, 64.

²²¹ Ahmed 2018, 43.

²²² Ahmed 2018, 43.

²²³ Aaltola 2017, 66—67.

²²⁴ Ahmed 2018, 44.

²²⁵ TEJ 312

Aaltola ehdottaa, että rakkautta ja myötätuntoa kokiessamme olemme universaalinen ymmärryksen äärellä ja ”heijastamme jotakin suurempaa, jaettua todellisuutta”.²²⁶ Tyttö ja tämän ystävät jakavat todellisuutensa hetkessä, jossa ovat läsnä toistensa rinnalla, vaikean tilanteen äärellä. Kokemus saa tytössä aikaan onnellisuuden tunteen, sillä hän iloitsee saadessaan elää tämän yhteisen kokemuksen rauhassa ystäviensä kanssa.

Liitän tämän tytön kokemuksen myös kumppanin näytelmässä esittämään ajatukseen ”olemassaolon nautinnosta”. Eräässä kohtauksessa kumppani ja tyttö istuvat keittiössä, kumppani keittiön pöydän ääressä ja tyttö pöydän vieressä selaamassa puhelintaan. Kumppani kertoo tytölle mietintöjään elämästä ja vaikka tyttö on lähinnä keskittynyt puhelimeensa, hän kuuntelee kumppania. Tulkitsen tytön olevan kiinnostunut kumppanin puheista, sillä myöhemmin myös tyttö avaa kumppanille omia pohdintojaan elämästä. Myöskään kumppania ei tunnu häiritsevän, vaikka tyttö ei aivan täysin ole läsnä tilanteessa ja vastaa tämän pohdintoihin lyhyesti. Mahdollisesti kumppani myös ikään kuin pohtii omia mietteitään ääneen.

Kumppani puhuu ”olemassaolon nautinnosta”, jossa hän ajattelee olevan koko elämän tarkoitus. ”Siinä puhtaassa ilossa, jonka itse olemassaolo tuottaa.” Tämä on selkeästi ajatus, jota kumppani on pohtinut aiemmin ja haluaa jakaa sen tytön kanssa. Hän kysyykin tytyltä, että ymmärtääkö tyttö mitä hän ajatuksellaan tarkoittaa. Kumppanin mukaan ”jos sen rajaa pois, niin jäljelle jäävä paljastuu tyhjäksi ja merkityksettömäksi.” Kumppani pohtii myös, että:

”ahdistuksen hetkellä, kun olemassaolon nautinto on kaukana, silloin tämän tyhjän — ei-minkään — tuntee selkeimmin. Ahdistuksen hetkellä tyhjyys on kaikki, tyhjyys on kaikki, eikä ulospääsyä tunnu löytyvän.”

Hän lisää vielä, että ”se sama olemassaolon nautinto on kaikissa elävissä. Ettei se katoa tai edes muutu, se sama elämisen nautinto, se on kaikissa. Pienimmästä suurimpaan.”²²⁷

Näkinsi siis kumppanin ajattelevan olemassaolon nautinnon tarkoittavan samaa yhteyttä maailmaan, mitä tyttö kokee suhteessa ystäviinsä pysäyttävän puhelun jälkeen. Aaltola muotoilee saman ajatuksen ”elämän luovuudeksi”.²²⁸ Hänen mukaansa rakkaudella on voima auttaa ihmisiä tunnistamaan kauneutta ja totuutta muissa lajeissa, kuin myös muissa

²²⁶ Aaltola 2019, 128.

²²⁷ TEJ 295—296.

²²⁸ Aaltola 2019, 129.

ihmisissä.²²⁹ Olemassaolon nautinnon, elämän luovuuden tai ihan vain rakkauden kautta ihminen tunnistaa olevansa osa suurempaa kokonaisuutta, keskellä ”olemassaolon monikerroksista ihmeellisyyttä.”²³⁰ Tulkitsen tämän olevan yksi näytelmän *Tuntemattoman eläimen jäljet* perimmäisiä ajatuksia maailmasta.

²²⁹ Aaltola 2019, 129.

²³⁰ Aaltola 2019, 130.

6 Herkkyys nuoruuden kokemuksessa

Kuten aiemmissa luvuissa on käynyt ilmi, yksittäiset tunteet eivät ole olemassa irrallaan muista tunteista. Ne limittyvät toisiinsa ja ovat yhtä aikaa läsnä. Tässä luvussa erkanen yksittäisten tunteiden toiminnan tarkastelusta esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* ja siirryn tarkastelemaan yleisesti tunteiden vaikutuksia nuorten teatterin kaanoniin. Pohdin kuinka tunteidenvälisyys luo herkkyyttä. Pohdin myös kysymystä, voisivatko tunteet avata kysymystä taiteen ja pedagogiikan väliseen tasapainoon nuorten teatterissa.

Kysymys nuorten teatterin tavoitteista ja lähtökohdista on tärkeä nuorten teatteria tarkasteltaessa, sillä sen ovat nostaneet esiin myös nuoret teatterintekijät itse kesällä 2018. Tampereen teatterikesän ja Nuoren Näyttämön päätösfestivaalin yhteyteen sisältyneessä viikonlopun mittaisessa Murros-foorumissa pidettiin seitsemän nuoren teatterilaisen ajatushautomo tulevaisuuden teatterin tekemisestä.²³¹ Foorumissa syntyneet ajatukset muotoiltiin kymmeneksi teesiksi teatterista. Teeseillä nuoret haastavat teatterintekijät pohtimaan tarkemmin, mitä nuorille suunnattu teatteri oikein on. Nuoret kokivat heille suunnatun teatterin aliarvioivan kohderyhmäänsä, he halusivat siihen lisää monimuotoisuutta ja itse teatterissa käymisen helpottamista.²³²

Ensimmäisessä teesissä nuoret pohtivat nuortenteatterin suhdetta lastenteatteriin ja nuoria teatterin kokijoina:

Emme ole idiootteja. Taide on parhaimmillaan, kun se on monella tasolla ymmärrettävää ja kaikenikäisille samaistuttavaa. Lastenteatteri on aina koko perheelle, mutta nuortenteatteri tehdään huonosti vain nuorille. Emme halua nähdä yksinkertaistettua viihdettä naiiville yleisölle, vaan vivahteikasta ja haastavaa taidetta.²³³

Nuoret ovat selkeästi huolissaan lasten- ja nuortenteatterin yhteen niputtamisesta. Nuoret eivät halua yksinkertaista ja naiivia viihdettä, vaan ”vivahteikasta ja haastavaa taidetta”. Monitasoisen taiteen puolesta puhuu myös ajatus, että taide voi olla ”monella tasolla ymmärrettävää ja kaikenikäisille samaistuttavaa”. Tämä kertoo siitä, että nuorten mielestä monitasoinen ja haastava taide ei ole riippuvaista sen kokijoiden iästä.

²³¹ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 3.

²³² Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 20.

²³³ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 21.

Taiteen sisällöissä katsojan ikä kuitenkin usein vaikuttaa henkilöhahmojen motiiveihin, ja siihen miksi jotkut motiivit ovat yleisempiä lapsille tai nuorille suunnatussa taiteessa. Nikolajeva listaa lastenkirjallisuuden tavallisimpina aiheina matkat, sekä kuvitteelliset, että todelliset, löydöt, identiteetin etsiminen, selviytyminen itseksensä ilman vanhempien apua, sillä ne ovat kaikki tärkeitä osa-alueita nuoren ihmisen psykologisessa kehittämisessä.²³⁴ Aikuisten motiiveja, joita lastenkirjallisuudessa harvoin käsitellään, paitsi toisen asteen motiiveina, ovat esimerkiksi namisiin meneminen, aviorikos, ammattiura, vanhemmuus, parantumaton sairaus tai vanhuus.²³⁵ Nuoren kokemus liittyy sekä lapsen, että aikuisen kokemuksiin, sillä ikävaihe on lapsuuden ja aikuisuuden välissä. Näin ollen nuortenteatterissa aiheiden kirjon voisi ajatella olevan kaikkein suurin. Näytelmässä *Tuntemattoman eläimen jäljet* tytön motiiveina on niin identiteetin etsiminen, kuin vanhuus ja sairaus, joten se sitoo lapsuuden ja aikuisuuden aiheita yhteen. Nikolajevan mukaan nuorten taiteessa esimerkiksi juuri kuoleman oivaltaminen on olennaista nuorelle, jotta hän voi päästä eteenpäin aikuisuuteen.²³⁶

Nuorten teatterintekijöiden kahdeksansannessa teesissä nuoret ovat kiinnostuneet herkkyyden kokemuksesta nuorten teatterissa:

Missä hellyys? Herkkyys, hellyys ja kauneus ovat radikaalimpia kuin seksi ja väkivalta. Taiteelliset valinnat tulee perustella yleisön, tekijöiden ja kokonaisuuden kannalta. Kyseenalaista rajuus. Rajuus ei ole enää vastavirtaa, vaan uusi normi. Ole rehellinen itsellesi, yleisölle ja olemassaolon kokemukselle.²³⁷

Kahdeksas teesi nostaa esiin ”rajuuden normin” ja nuoret teatterintekijät toivovat sen sijaan nuorten teatteriin enemmän herkkyyttä ja hellyyttä. Normit syntyvät siitä, kun tiettyjä asioita tai eleitä toistetaan, ja suuntaudutaan vain yhteen suuntaan. Tämä saa Ahmedin mukaan aikaan sen, että ruumiit muokkautuvat normien mukaan vääntyen ja kieroutuen ”määrättyä toimintaa mahdollistaviin asentoihin, toisten liikkeiden kustannuksella”.²³⁸ Nuorten mukaan rajuudesta on tullut normi nuortenteatterissa. Rajuuden normiin kuuluu vain osa tunteista, kuten suru ja viha, minkä takia nuortenteatterin tunneskaala jää väistämättä vajaaksi. Erityisesti viha nähdään usein

²³⁴ Nikolajeva 2002, 166.

²³⁵ Nikolajeva 2002, 166.

²³⁶ Nikolajeva 2002, 166.

²³⁷ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 21.

²³⁸ Ahmed 2018, 189.

motiivina nuorten teatterissa. Nuoruutta ja sen kokemusta helposti yleistetään näkyvien nuoruuksien kautta. Tulkitsen, että vihan yleisyys motiivina nuorten teatterissa muodostuu samasta yleistyksestä, missä nuorten joukkoja ajatellaan tilassa uhkaavina.

Normit muokkaavat ruumiiden pintoja, sillä toisista muodostuva maailma jättää jälkensä ruumiiseen.²³⁹ Normit vaikuttavat siihen, mitä ruumis voi tehdä, sillä eroavat suuntautumiset vaikuttavat maailmaan ja sosiaalisiin tiloihin.²⁴⁰ Ahmed esittää queeriin sitoutuvassa teoriassaan heteroseksuaalisen suuntautumisen normina, mutta nuortenteatterin yhteydessä voisi myös aikuisuutta ajatella normina, jossa nuoruus nähdään poikkeavana. Tai aikuisen asettamaa vihaista ja kapinoivaa nuoruuskuvaa normina, josta mahdollisesti nuorten omat kokemukset poikkeavat.

Aikuinen on maailmassa valta-asemassa suhteessa nuoreen, joten aikuisten asettamia normeja voi olla vaikea purkaa. Aikuisten määräävät normit vaikuttavat siihen, millaista teatteria nuorille pidetään yleensäkin kiinnostavana. Kun aikuiset muodostavat nuorten teatteriin normeja, myös nuoret itse helposti alkavat elää normien mukaisesti. Kun vihasta tehdään normi, on vihaiset henkilöhahmot nuorten teatterissa myös nuorten mielestä parhaita rooleja.

Normien otteista irti päästäminen voi olla vaikeaa sitäkin syystä, että toisin suuntautuminen voidaan usein mieltää tottelemattomuudeksi.²⁴¹ Tämä puolestaan antaa lisää puhtia kapinoivan nuoren normiin. Normeista poikkeaminen saattaa myös itsessään aiheuttaa negatiivisia tunteita, kuten häpeää, pelkoa tai vihaa.²⁴² Näin ollen vihan ja negatiivisuuden kierre on syvällä nuorten teatterissa. Viha on normi, mutta normin purkamisyritykset helposti aiheuttavat vain lisää vihaa.

Teatteriryhmä Inton esitys *Tuntemattoman eläimen jäljet* on mielestäni erityinen osoitus vihan kierteen purkamisen mahdollisuuksista. Siinä tunteita käsitellään herkkyydellä, joka antaa nuorelle henkilöhahmolle, sekä nuorelle näyttelijälle mahdollisuuden osallistua tunteiden tekemän toiminnan luomiseen. Esityksen tempo on rauhallinen, joten tunteita ehditään käsitellä rauhassa. Tunteita ei siis tarvitse puskea esiin vihaisella voimalla. Kuten

²³⁹ Ahmed 2018, 189.

²⁴⁰ Ahmed 2018, 190.

²⁴¹ Ahmed 2018, 190.

²⁴² Ahmed 2018, 190.

olen aiemmissa luvuissa esittänyt, esityksestä löytyy laaja kirjo erilaisia tunteita, jotka myös risteävät keskenään ja ovat monesti samaan aikaan läsnä.

Esityksen viimeisessä kohtauksessa, kun tyttö on käymässä Saara-tädin haudalla, tämä pohtii, ettei osaa vielääkään oikein sano Saarelle mitään enempää:

TYTTÖ: En mä vieläkään osaa sanoo mitää... enempää. En mä pahalla, enkä siks etten mä välitä, mä en vaan osaa sanoa mitää. Nii sit mä oon hiljaa. Toivottavasti se ei haittaa. Nii... Ei mul oikeestaan oo mitää muuta, ainakaa siis nyt. Et hei nyt sit... ²⁴³

Esitys ei siis päädy mihinkään täydelliseen ratkaisuun tunteiden tekemän toiminnan suhteen. Tyttö ei vieläkään osaa sanoa mitään, mutta se ei haittaa, sillä hän saa toimia tilanteessa parhaalla katsomallaan tavalla. Näin nuori henkilöhahmo ja samalla nuori näyttelijä osallistuvat koko tunteiden toiminnan ja näytelmän filosofian luomiseen.

Puhuttaessa osallisuudesta, tarkoitetaan osallistumisen kokemuksellista puolta, joka voi olla monenlaista sosiaalista toimintaa.²⁴⁴ Pyyryn mukaan lasten ja nuorten osallisuudesta puhutaan nykyään paljon, mutta aikuisten asettamat normit vaikuttavat kokemuksen arvioimiseen käytännössä.²⁴⁵ Näin ollen osallistuminen muuttuu enemmänkin osallistamiseksi, mikä puolestaan on ongelmallista, sillä siihen sisältyy ajatus toimijuuden antamisesta toiselle.²⁴⁶ Nuorten kohdalla osallistaminen tarkoittaa usein sitä, että ei huomioida nuorten jo olemassa olevia tapoja toimia ja osallistua.²⁴⁷ Esimerkiksi juuri vihan kierre muodostuu siitä, että nuorten omaa kokemusta ei kuunnella, vaan toteutetaan jo olemassa olevia käsityksiä nuoruudesta.

Stuart C. Aitkenin mukaan nuoria tulisi ajatella yhteiskunnallisina toimijoina, joilla on oma tieto omasta maailmastaan.²⁴⁸ Nuortenteatterissa tieto ei näin ollen perustuisi vain aikuisten käsityksiin nuoruudesta tai edes laajemmin teatterista taiteena. Nuorille suunnattuja ohjattuja taidehankkeita tulisi räätälöidä kulloisten nuorten tarpeiden mukaisiksi, jotta nuorten omaehtoinen toiminta ja itseilmaisuus pääsisivät esille.²⁴⁹

²⁴³ TEJ 331.

²⁴⁴ Pyyry 2012, 35.

²⁴⁵ Pyyry 2012, 36.

²⁴⁶ Pyyry 2012, 35.

²⁴⁷ Pyyry 2012, 35.

²⁴⁸ Aitken 2001.

²⁴⁹ Määttä & Tolonen 2011, 102.

Feminististä Standpoint-teoriaa tutkineen Susan Hekmanin mukaan uusi tiedon paradigma hylkää käsityksen tiedosta ja totuudesta joko universaalina tai suhteellisena, vaan kannattaa niiden olevan paikantuneita ja diskursiivisia.²⁵⁰ Standpoint-teoria tutkii tiedon rakentumista ja osoittaa, että tieto voi olla sijoittunutta, mutta silti totta.²⁵¹ Nuorten tieto teatterista on heidän kokemuksensa kautta väritynyttä, mutta nuorten teatterin kontekstissa tietoa voidaan pitää yhtenä totuutena. Feministisestä keskustelusta heränneen teorian keskeisin väite on, että kaikki luovat omat todellisuutensa erilaisten toimintojensa ja kokemustensa kautta, jolloin totuus ja todellisuus on moninkertainen ja suhteellinen.²⁵²

Standpoint teoriaa voi helposti soveltaa nuorten ja aikuisten, sekä totuuden ja normien suhteeseen teatterissa. YK:n Lapsen oikeuksien sopimuksessa (1989) lapset on tunnistettu vähemmistöryhmäksi, mutta samalla lapset ja nuoret kuitenkin kategorisoidaan ”ei-aikuisiksi”.²⁵³ Lasten ja nuorten ajatteleva ei-aikuisina kasvattaa binääristä ajattelua ja on pois heidän eletystä elämästään.²⁵⁴ Ongelmana on myös se, että näin lapsia ja nuoria ei nähdä kehittyvinä ja muuttuvina vaan aikuisuus ajatellaan lopullisena ja valmiina päämääränä elämälle.²⁵⁵

Suhteessa tietoon, yleensä dominoiva ryhmä merkitsee oman näkökulmansa oikeaksi ja hylkää muut määritelmät.²⁵⁶ Standpoint teoria pohtiikin myös oikeaa tietoa, eli totuutta. Perinteinen feministisen standpoint-teorian määritelmä on, että kaikki tieto on paikantunutta, mutta naisen näkökulma (standpoint) on etuoikeutettu, koska se tarjoaa näkökulman totuuden paljastumiseen sosiaalisessa todellisuudessa.²⁵⁷ Perinteisestä ajatuksesta poiketen argumentoidaan, että sorrettujen yhteiskuntaryhmienkään näkökulma ei ole oikea totuus, vaan myös yksi näkökulma totuudesta.²⁵⁸ Näen myöhemmän ajatuksen sopivan paremmin totuuteen suhteessa nuorten teatteriin. Aikuisilla toki voi olla myös omia käsityksiään nuorista ja teatterista, mutta ne eivät ole sen oikeampia, kuin nuorten käsitykset, joita myös on useita erilaisia.

²⁵⁰ Hekman 1997, 357.

²⁵¹ Hekman 1997, 342.

²⁵² Hekman 1997, 343.

²⁵³ Pyry 2012, 39.

²⁵⁴ Aitken 2001, 6—7.

²⁵⁵ Pyry 2012, 39.

²⁵⁶ Hekman 1997, 343.

²⁵⁷ Hekman 1997, 349.

²⁵⁸ Hekman 1997, 345.

Lapset ja nuoret eivät kuitenkaan ole täysin samanlainen toinen, kuin esimerkiksi feministisessä mielessä nainen tai seksiaalivähemmistöön kuuluva on. Olemme kaikki olleet joskus nuoria, joten meillä on omien kokemustemme kautta siitä jonkinlainen käsitys. Näin ollen nuoruuden toiseuttamisen tavat eroavat oleellisesti muista toiseuttamisen tavoista.²⁵⁹ Tästä syystä voi myös olla vaikea nähdä nuoria toisina, sillä se on ikävaiheena myös meille aikuisille omasta nuoruudestamme tuttu. Onkin tärkeää muistaa, ettemme toteuta vaan aikaansa elänyttä nuoruutta yhä uudestaan, vain käsittelemme ikävaihetta uudestaan olemassa olevien nuorten kokemuksen kautta.

Maailmoja avaavat tunteet

Lopuksi palaan vielä tunteiden tarkasteluun ja pohdin, millaiset tunteet voivat toimia mahdollisuuksien avaajina nuorten teatterissa ja maailmassa ylipäätään. Ahmed nostaa maailmoja avaaviksi tunteiksi vihan ja ihmetyksen. Kuten olen aiemmin esittänyt, viha on yleinen tunne nuorten teatterissa ja sen käytössä ilmenee usein ongelmia. Vihaa ei kuitenkaan voi pitää ainoastaan huonona ja välteltävänä tunteena, sillä se myös saa aikaan energiaa eli mahdollisuuden muutokseen. Vihan monimutkaisuuden ja riskien vuoksi esitän kuitenkin, että ihmetys voisi olla jopa toimivampi muutokseen ja maailmojen avaamiseen auttava tunne.

Vihan ongelmallisuus perustuu siihen, että jos sen annetaan tarttua vain menneeseen se jää paikalleen eikä se näin ollen pysty toteuttamaan tekoja.²⁶⁰ Jos nuoren motiivina esityksessä siis käytetään vain vihaa, joka kumpuaa olemassa olevista normeista, rajataan nuoren henkilöhahmon toimintaa entisestään. Vihan toiminta ei myöskään toimi, jos toiset vastaavat tekoon palauttamalla sen vain vihaan.²⁶¹ Esimerkiksi nuorten vihaan helposti suhtaudutaan ajattelemalla sen olevan vain nuorille ominaista kiukuttelua. Tällöin vihan kohde kumoaa toiminnan, eikä ota sitä vastaan.²⁶² Vihan ja suuttumuksen haastavuutta tunteena tuo myös se, että ne edellyttävät oletusta siitä, että jotakin on vialla, mistä syystä emme kaikki vastaa samaan kokemukseen suuttumisella.²⁶³

²⁵⁹ Aitken 2001, 8.

²⁶⁰ Ahmed 2018, 229.

²⁶¹ Ahmed 2018, 270.

²⁶² Ahmed 2018, 271.

²⁶³ Ahmed 2018, 272.

Tunteet nähdään usein vastakkaisena tiedolle ja järjelle. Aaltolan mukaan tunteiden marginalisointi aiheuttaa ongelmia, sillä tunteet vaikuttavat ajatteluamme ja päätöksiimme. Jos vaikutusta ei huomioida, voi lopputuloksena olla huonompia tekoja.²⁶⁴ Vaikka tunteet ja tunteiden monipuolinen käsitteleminen avaavatkin nuortenteatterin mahdollisuuksia, tunteilla voidaan toisaalta myös toiseuttaa muita. Erityisesti darvinistisessa tunnekäsityksessä tunteet usein yhdistetään naisiin, sillä heidät ajatellaan olevan halujensa viettäviinä tai kyvyttömämpiä rationaaliseen ajatteluun.²⁶⁵ Näin ollen feministejä, jotka pyrkivät purkamaan vastakkainasetteluja, kuvataan tunteellisiksi eikä näin ollen puolueettomina, minkä uskotaan olevan hyvän arvostelukyvyn perusta.²⁶⁶ Samalla tavoin nuorten viha argumenttina on helppo sivuuttaa vain ajattelemalla sen kuuluvan ikävaiheeseen.

Feminististä ajattelua ei kuitenkaan pidä pitää vain rationaalisena tunteellisuuden sijaan, sillä tällöin vahvistetaan tunteen ja järjen vastakkainasettelua. Ahmedin mukaan ennemmin pitää pyrkiä ajatukseen, jossa tunne ei ole ajattelematonta tai rationaalinen ajattelu tunteetonta.²⁶⁷ Tunteiden välittyneisyyden takia tietoa ei voi erottaa tunteiden ja aistimusten ruumiillisesta maailmasta.²⁶⁸

Kuitenkin jos suuttumusta ja vihaa ei määritellä vain menneen pohjalta tai palauteta itseensä, sen on mahdollista avautua tulevalle.²⁶⁹ Viha ja suuttumus ei siis ole välttämättä välteltäviä tunteita nuortenkaan teatterissa, mutta niiden käytössä pitää tiedostaa, mistä lähtökohdista tunne esitykseen tulee ja miten sitä voi käyttää avaamiseen rajaamisen sijaan. Jos vihan rinnalle esimerkiksi liitetään muita tunteita tai sen lähtökohtia tarkastellaan tarkemmin, se ei pysähdy siihen mitä se vastustaa.²⁷⁰

Ahmed kuvailee, kuinka suuttumus tuottaa energiaa, jossa maailma on mahdollista kuvitella toisenlaisena.²⁷¹ Kuten nuorten esittämässä kahdeksannessa teesissä ilmeni, rajuus ja sitä kautta viha on tunne, joka usein nousee keskeiseksi nuortenteatterissa. Myös oman katsojakokemukseni kautta olen huomannut vihan ja suuttumuksen olevan usein nuorten henkilöhahmojen motiiveina esityksissä. Vaikka Annantalon Into-ryhmän

²⁶⁴ Aaltola 2019, 10.

²⁶⁵ Ahmed 2018, 11.

²⁶⁶ Ahmed 2018, 222.

²⁶⁷ Ahmed 2018, 222.

²⁶⁸ Ahmed 2018, 223—224.

²⁶⁹ Ahmed 2018, 229.

²⁷⁰ Ahmed 2018, 229.

²⁷¹ Ahmed 2018, 229.

esitysversiosta suora viha puuttuu miltei kokonaan, on muissa saman näytelmän tulkintoissa sitä käytetty suorana motiivina.

Nuoren kokemuksessa onkin toki monenlaisia paikkoja suuttumuksen kokemukselle. Q-teatterin nuorten teatteria pitkään vetäneen Jaana Taskisen mukaan nuorten elämässä on paljon kuormittuneisuutta ja, että moni nuori haluaa tehdä vähän kaikkea ja suoriutua kaikesta.²⁷² Tällainen toiminnan malli tulee varmasti suoraan aikuisten maailmasta, jossa myös suorituskeskeisyys on koko ajan lisääntynyt. Suorituskeskeisyys ja paineet varmasti lisäävät turhautuneisuutta ja vihaakin. Taskisen mielestä ”taide ja teatteri ovat asioita, jotka antavat elämälle merkityksen”.²⁷³ Niiden avulla pystyy puhumaan epäkohdista, kuten nuori teatterintekijä Saima Haapasalo toteaa.²⁷⁴ Suuttumusta voidaankin ajatella luovana, sillä se ”luo kielen, jolla se vastaa siihen, mitä se vastustaa.”²⁷⁵ Näin ollen tulevaan suuntaava suuttumus voi olla toimiva energia suhteessa yhteiskunnan epäkohtien ja valtarakenteiden muuttamiseen.

Vaikka viha tiedostaen käytettynä toimii energiaa tuottavana muutoksen lähteenä, sen haastavuuden takia on kiinnostavaa etsiä myös muita mahdollisuuksia avaavia tunteita. Ahmed esittää ihmetyksen olevan vihan ohella tunne, joka voi avata maailman mahdollisuuksia. Se on hänen mukaansa irtiottoa tavallisesta kokemuksesta, sillä siihen sisältyy ikään kuin ensimmäistä kertaa kohtaaminen.²⁷⁶ Ihmetys ei siis katoa menneeseen vaan luo koko ajan jotain uutta. Ahmedin sanoin ”ihmetys radikalisoi suhteemme menneisyyteen, joka alkaa elää ja hengittää nykyhetkessä.”²⁷⁷ Tulkitsen Into-ryhmän esityksen *Tuntemattoman eläimen jäljet* sitoutuvan vihan sijaan tähän ihmetykseen.

Ahmedin mukaan ihmetyksessä kohdataan aiemmin tuntematon objekti, mutta se voi myös toimia muuttamalla tavallisen, aiemmin tunnetun poikkeukselliseksi.²⁷⁸ Tyttö kokee esityksessä paljon hänelle entuudestaan vieraita asioita, jotka muuttavat tutun elämän ja olemisen tavat uudennlaiseksi. Muuttamalla olemista ihmetyksessä laajentaa näkemisen ja

²⁷² Jääskeläinen 2019, 13.

²⁷³ Jääskeläinen 2019, 13.

²⁷⁴ Semeri 2019, 12.

²⁷⁵ Ahmed 2018, 230.

²⁷⁶ Ahmed 2018, 234.

²⁷⁷ Ahmed 2018, 236.

²⁷⁸ Ahmed 2018, 235.

tuntemisen alaa ja subjekti altistuu maailmalle.²⁷⁹ Ihmetykseen liittyy myös ruumiin muuttuminen, sillä joudumme ihmetyksen valtaan, kun kohtaamamme liikuttaa meitä.²⁸⁰

Muuttumisen ja uusien kohtaamisten kautta ihmetykseen liittyy olennaisesti oppiminen. Ahmedin mukaan ”ihmetyksessä opitaan näkemään maailma jonakin, jonka ei ole välttämätöntä olla, ja jonakin, mikä on saatu aikaan ajan kuluessa ja työllä.”²⁸¹ Lasten kasvatusta ja oppimista käsitellyt pragmaattinen filosofi John Dewey loi oman kokemuskäsitteensä, jossa yksilö on vuorovaikutuksessa ympäristön kanssa ja kokeminen kehittyy jatkuvasti.²⁸² Deweyn kasvatuskäsityksen peruseriaatteena oli lasten oman uteliaisuuden tukeminen ja kokemuksen pohtiminen yhdessä aikuisen kanssa.²⁸³ Myös Aaltolan mukaan yksilön mieli kehittyy suhteessa muihin mieliin ja tunteita, kokemuksia ja ajatuksia opitaan kanssakäymisessä muiden kanssa.²⁸⁴

Näytelmässä ja esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* nuoret henkilöhahmot tiedostavat maailman, jossa he elävät ja sen normit. He kuitenkin pyrkivät omilla teoillaan muuttamaan sitä, kuten keksimällä omaa kieltään ja filosofiaansa, jota aikuiset puolestaan eivät ymmärrä. Nuoret ja aikuiset oppivat maailmasta toinen toisiltaan ihmetyksen kautta. Tytön vanhempi kertoo arvostavansa nuorten olemista ja kokee että nämä tietävät maailmasta kaiken:

VANHEMPI: Jotenkin kun mä katon sua ja sun ystäviä, niin te näytätte siltä, että te tiedätte kaiken maailmasta. Siis ihan kaiken.

TYTTÖ: Aha.

VANHEMPI: Se on vaikuttavaa.

TYTTÖ: Jaa. Mut mitä me muka tiedettäis?

VANHEMPI: En mä tiedä, se on vaan semmonen olo, mikä tulee kun teitä katsoo, et te tietäisitte kaiken.

LAPSI: Ei ne tiedä paljo mitää.

TYTTÖ: Se mitä me tiedetään, ei välttämättä oo se, mitä me voidaan sanoa. Kieli ei ole maailman rajat.

KUMPPANI: Toi on hyvä. Kieli ei ole maailman rajat.

²⁷⁹ Ahmed 2018, 235.

²⁸⁰ Ahmed 2018, 235.

²⁸¹ Ahmed 2018, 236.

²⁸² Alhanen 2013, 9.

²⁸³ Alhanen 2013, 10.

²⁸⁴ Aaltola 2017, 45.

VANHEMPI: Just tätä mä tarkotan. Tämmöstä. Mä ihailen.²⁸⁵

Kohtaus on näytelmässä hautajaiskohtauksen jälkeen ja koko perhe, tyttö, vanhempi, kumppani ja lapsi viettävät aikaa yhdessä keittiössä. Esityksessä keittiönpöytä on jälleen rajattu tiukalla spotilla. Tyttö kertoo hautajaiskokemuksen olleen hänelle ”ei nyt ihan tavallista, mut vaan... et ihan siedettävää”. Ehkä tapa, miten tyttö asian esittää saa vanhemman pohtimaan tytön ja tämän ystävien viisautta. Vanhempi arvostaa sitä, miten tyttö on osannut käsitellä vaikean hautajaiskokemuksen ja osaa myös pohtia, millainen kokemus hänelle oli. Vanhempi ei siis tässä kohtauksessa enää olekaan epäilevä vanhempi, joka ei halua päästää tyttöä yksin sairaalaan tai bussilla hautajaisiin, vaan luottaa tytön omaan arvostelukykyyn selvittää uusista tilanteista.

Seuraavaksi lapsi kysyy voiko hän mennä ulos. Tyttö päättää mennä tämän kanssa. Esityksessä tyttö ja lapsi juoksevat pimeässä sinisessä valossa pipot päässä ja ottavat suuhunsa kiinni taivaalta satavia lumihiutaleita. He nauravat ajatukselle lumihiutaleiden olevan joko Saara-tädin ajatuksia, tai kuten lapsi ehdottaa, tämän hilsettä. Tyttö ottaa lapsen syliinsä ja pyörittää tätä muutaman kerran. He nauravat ja juoksevat pois näyttämöltä. Mielestäni näissä kohtauksissa ajatus nuoruudesta omanlaisena olemisena aikuisuuden ja lapsuuden välissä näkyy selvästi. Nuoruus on jotain, joka ammentaa sekä lapsuuden leikeistä, että aikuisuuden ajattelusta. Eikä nuoruuden tarvitse pyrkiä olemaan jotain muuta.

Nuorten teatterintekijöiden kahdeksas teesi päättyy lauseeseen: ”Ole rehellinen itsellesi, yleisölle ja olemassaolon kokemukselle”. Rehellisyys olemassaolon kokemukselle luo ihmetystä. Ihmetystä voidaan näin ollen ajatella intohimona, joka pitää elossa kokemattoman mahdollisuutta ja elämänvoimaa.²⁸⁶ Teatterissa ihmetys on erityisen tärkeä pitää yllä, sillä esityksessä kaikki tapahtuu ikään kuin ensimmäistä kertaa. Näin ollen teatteri onkin erinomainen alusta ihmetyksen kokemuksen pohtimiselle.

²⁸⁵ TEJ 325—326.

²⁸⁶ Ahmed 208, 236.

7 Johtopäätökset

Tässä tutkimuksessa olen vastannut kysymykseen, mitä tunteet tekevät nuorten teatterissa ja esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet*. Tarkastelin esityksessä olevia tunteita häpeää, pelkoa, surua ja rakkautta sen kautta, millaista toimintaa ja henkilöiden välisiä suhteita ne luovat. Tunteiden liikkumisen ja vuorovaikutuksen teoriana sovelsin Sara Ahmedin ajatusta tunteiden synnystä kanssakäymisissä yksilöiden ja objektien välillä sekä ruumiiden rajojen muodostumista tunteiden vaikutuksesta. Ahmedin teoria toimii esityksen tarkastelussa, sillä tunteet tuottavat toimintaa näyttämöllä. Teatteriesityksessä näyttelijä on usein keskeisessä asemassa välittäen esityksen teemat ja myös tunteet katsojalle. Roolihenkilö ruumiillistuu näin ollen sekä näyttelijän ruumiin kautta, että katsojan mielessä. Näyttelijää voidaan ajatella ikään kuin tarinankertojana, jonka spesialiteetti on se, että hän on sisällä tarinassa, jota kertoo.²⁸⁷

Häpeä toimii esityksessä monella tavalla. Kun tyttö käy sairaalassa katsomassa Saara-tätiä, häpeä saa aikaan tytön vetäytymään kauemmas niin sairaasta ruumiistaan, kuin omasta ruumiistaankin. Häpeään sekoittuu epämurkavuutta, inhoa ja pelkoa. Tytön ystävän häpeäkokemus puolestaan saa aikaan turhautumista, mikä lähentää ystävysten joukkoa, jotka tunnistavat saman turhautuneen häpeän omassa kokemuksessaan.

Pelko on niin esityksessä kuin näytelmässä voimakkaasti läsnä oleva tunne. Se on myös ajassamme hallitseva tunne terrorismin uhan, ilmastokatastrofin ja nopeasti muuttuvan maailman myötä. Pelko aiheutuu epävarmuudesta ja tietämättömyydestä, tulevaa on vaikea ennustaa, mutta joka puolella maailmassa uutisoidaan pelottavista tapahtumista. Pelko ajautuu ahdistukseen, kun pelon kohteita kerääntyy liikaa, eikä yksikään niistä vaikuta selkeältä. Näin ollen pelko kutistaa maailmaa ruumista vasten ja rajoittaa vapauden tunnetta.

Surua voidaan ajatella voimakkaana tunteena, johon yleensä liittyy epätietoisuutta ja mystiikkaa. Näin on ainakin kuolemansurun kohdalla, joka on läsnä näytelmässä ja esityksessä koko teemassa. Suru kokemuksena muokkaa identiteettiä ja toisinaan luo käännekohdan elämälle. Toisaalta surua tunteena pidetään usein heikkouden merkinä, mistä syystä tyttökin yrittää näyttää, ettei suru vaikuta häneen.

²⁸⁷ States 1985, 123.

Rakkaus avaa tytön kokemusta positiivisempaan suuntaan. Rakkaus perhettään kohtaan saa aikaan turvallisuuden tunteen. Rakkaus myös yhdistää ystäväysten joukkoa, jotka rakkauden myötä uskaltavat avaamaan ruumiitaan maailmalle ja nauttimaan. Näytelmän ja esityksen filosofiassa rakkaus on kokonaisvaltainen tunne jaetusta todellisuudesta ja ”olemassaolon nautinnosta”.

Tunnetutkimuksen mukaan on yleistä, että emme osaa nimetä tunteitamme oikein tai emme osaa havaita tuntemiamme tunteita. Tällöin myös tunteiden käsittelystä tulee vaikeaa.²⁸⁸

Tuntemattoman eläimen jäljet osoittaa, että kun erilaisille tunteille annetaan tarpeeksi aikaa ne alkavat hahmottua selkeämmiksi. Aika onkin tärkeä elementti niin näytelmässä kuin Inton esitystulkinnassakin. Esityksessä ei kiirehdiä kohtauksesta toiseen vaan jokainen kohta etenee luonnolliseen rauhalliseen tahtiin. Samanlainen rauhallinen ajankuvaus on mielestäni luettavissa näytelmästä. Näytelmä päättyy varjon sanoihin, kun tyttö lähtee hautausmaalta Saara-tädin haudalta:

VARJO: Tyttö kääntyy ja menee. Kapea selkä mäntyjen lomassa loittonee jonnekin tuonne, katoaa näkyvistä. Tänne jää vain korkeat hiljaiset männyt ja, aurinkoläikät, pensaissa hyppivät tiaiset.²⁸⁹

Näytelmän lopetus kuvastaa sen filosofiaa ihmisen suhteesta maailmaan. Ihminen voi tempoilla vaikeissa tilanteissa ja suurissa tunteissa, mutta lopulta jäljelle jää vain korkeat hiljaiset männyt. Näytelmä suhteuttaa ihmiskokemuksen laajempaan kokonaisuuteen. Kuten kumppanikin näytelmässä mainitsee, on sama olemassaolon nautinto kaikissa elollisissa. Ihminen ei kamppaile tunteittensa kanssa yksin maailmassa, vaan tunteet ja kokemus olemassaolosta on jotain syvempää ja kokonaisvaltaisempaa.

Tunteiden nimeäminen ja hahmottaminen kuitenkin selkeyttävät tytön kokemuksia näytelmän tapahtumista. Oman kokemuksen tiedostaminen auttaa tyttöä suhteuttamaan kokemustaan elämäänsä ja maailmaan. Olemalla tietoisia omista, sekä muiden näkökulmista, sekä niiden tulkinnoista, voimme ymmärtää paremmin itseämme, toisiamme.²⁹⁰

²⁸⁸ Aaltola 2019, 106.

²⁸⁹ TEJ 331.

²⁹⁰ Aaltola 2019, 152.

Tunteet vaikuttavat minäkuvaamme ja identiteettiimme.²⁹¹ Nuorten maailmassa tunteet suhteessa muihin ovat erityisen isossa osassa, sillä maailma vaikuttaa nuoreen.

Näytelmässä ja esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* tytön ystäväpiirillä on iso merkitys. Tutkimusten mukaan nuoret luonnehtivat ystäväpiirejä yhteisyyden tunteen, emotionaalisen sitoutuneisuuden ja luottamuksen kautta.²⁹² Tytöllä ja tämän ystävillä on suuri tarve ymmärtää maailmaa ja luoda omia tapojaan olla ja toimia. He ovat kiinnostuneet kielestä ja haluavat keksiä omia lausahduksiaan, joiden kautta he voisivat näyttää omanlaisiltaan suhteessa aikuisiin. Nuorten arki rakentuu usein ystävyysuhteiden ympärille.²⁹³ Siksi ystävyksillä onkin tärkeä rooli tunteiden käsittelyssä ja identiteetin rakentumisessa.

Myös teatterissa näyttelijöiden keskinäiset suhteet ovat merkityksellisiä. Patrice Pavisin mukaan näyttelijä on merkityksellinen suhteessa muihin näyttelijöihin näyttämöllä.²⁹⁴ Näyttelijöiden ja heidän henkilöhahmojen kanssakäyminen määrittää jokaista henkilöahmoa. Esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* henkilöahmo tyttö kokeekin usein tunteita suhteessa muihin esityksen henkilöihin.

Olen tässä tutkimuksessa tarkastellut myös järjen ja tiedon ja tunteiden suhdetta nuorten teatterissa. Ahmedin mukaan kantilaiset ja jälkikantilaiset teoriat osoittavat, että tunteet ja järki olisi erotettavissa toisistaan, mikä saa aikaan hierarkian, jossa naisia ja rodullistettuja voidaan ajatella kyvyttömämpinä ajattelemaan ja tuottamaan tietoa.²⁹⁵ Olen esittänyt, että teatterissa nuorten tieto nähdään osittain vähäpätöisenä, sillä se palautetaan tunteellisuuteen, useimmiten vihaan ja suuttumukseen. Tässä ajatuksessa tunne ei niinkään ole toiminnan peruste, vaan asioiden toistaminen tuottaa tunteesta normin.²⁹⁶ Esitin kuitenkin, että myös viha voi olla toimiva tunne, sillä se tuottaa energiaa ja sitä kautta sillä on mahdollisuus avata maailmaa. Viha mahdollistaa muutoksen, kun maailmassa tapahtuu vääryyttä.

Tässä tutkimuksessa kuitenkin totesin, että ihmetys toimii maailmoja avaavana tunteena monipuolisemmin ja antaa tilaa myös muille tunteille. *Tuntemattoman eläimen jäljet* on vaikeasta aiheestaan ja negatiivisista tunteistaan huolimatta toiveikas näytelmä ja esitys.

²⁹¹ Aaltola 2019, 150.

²⁹² Määttä & Tolonen 2011, 35.

²⁹³ Määttä & Tolonen 2011, 31.

²⁹⁴ Pavis 2003, 65.

²⁹⁵ Ahmed 2018, 255.

²⁹⁶ Ahmed 2018, 256.

Toivoa voidaan pitää ”mahdollisuuden tuntuna”, jolloin se laajentaa ruumiin rajoja kurottuen kohti sitä, mikä on mahdollista.²⁹⁷ Kun vihassa energia suuntautuu tiettyä muutosta kohtaan, ovat toivo ja ihmetys enemmän avoinna kaikenlaisille muutoksen mahdollisuuksille. Näin ollen ne myös perustuvat oppimiseen. Ahmed ehdottaa että ”feminististä pedagogiikkaa voi ajatella ihmetyksen affektiivisena avautumisena maailmalle; yksityisen teon sijaan avautumisena sille, minkä yhdessä työskentely mahdollistaa.”²⁹⁸ Tämä on erityisen kiinnostava huomio teatterissa, jossa yhteistyö on olennainen osa tekemistä. Yhteistyö aikuisten ja nuorten välillä on tärkeää huomioida nuorten teatterissa, sillä aikuinen on yleensä aina dominoivassa asemassa suhteessa nuoreen. Vaikka tätä valtasuhdetta tuskin voidaan täysin purkaa, on se hyvä tiedostaa ja erityisesti aikuisilla on valtaa pitävinä vastuu suhteesta nuoriin taiteilijoihin

Ahmedin mukaan tunteet ovat sidoksissa aiempiin tulkintoihin, jotka eivät välttämättä ole meidän ansioitamme:

Se, miten tunteet liikuttavat meitä, edellyttää aistimusten ja tunteiden tulkintaa, jossa emme ainoastaan yritä päästä perille siitä, mitä tunnemme, vaan myös siitä, kuinka se, mitä tunnemme, on sidoksissa aiempiin tulkintoihin, jotka eivät välttämättä ole omaa aikaansaannostamme, vaan meitä edeltävien työtä.²⁹⁹

Tunteet eivät siis kosketa vain yksilön suhdetta historiaansa tai itseensä.³⁰⁰ Nuoren henkilöahmon ja nuortenteatterin tunteet eivät tapahdu tyhjiössä, vaan kaikki aiemmat tunteiden toiminnat ja käsitykset niistä vaikuttavat jatkuvasti. Tunteet muovautuvat kohtaamisissa toisten kanssa, johon myös menneet kohtaamiset vaikuttavat ja samalla myös ruumiit muokkaantuvat.³⁰¹ Nuorten teatterin tunteiden käsittelyyn vaikuttaa siis myös yleisesti teatterissa käsiteltyt tunteet, mutta myös se miten nuoren tunteet koetaan yleisesti yhteiskunnassa ja ajattelussa.

Nuorten teatteri on erityinen teatterin muoto, jota ei kuitenkaan ole juurikaan tutkittu omana taiteen muotonaan. Nuorten teatterin ainutlaatuisuus tulee sen kohderyhmän erityisyydestä suhteessa muuhun teatteriin. Sitä ei voi niputtaa lastenteatteriin, mutta ei

²⁹⁷ Ahmed 2018, 242.

²⁹⁸ Ahmed 2018, 237.

²⁹⁹ Ahmed 2018, 223.

³⁰⁰ Ahmed 2018, 253.

³⁰¹ Ahmed 2018, 253.

myöskään aikuisille suunnattuun teatteriin. Nuoruus on erityinen ikävaihe lapsuuden ja aikuisuuden välissä, joten on perusteltua ajatella, että nuorten teatterikin on samalla tapaa lastenteatterin ja aikuisten teatterin välissä. Nuortenteatterilla on mahdollisuuksia kurkotella kumpaankin suuntaan ja ammentaa kummastakin teatterista.

Nuorten teatteri on erityistä myös siksi, että lastenteatterista poiketen nuoret usein itse ovat näyttämöllä. Tämä vaikuttaa nuorten teatterin luonteeseen, sillä voidaan ajatella, että erilaiset tekstit ovat näyteltävissä eri näyttelijöille, mutta ovat puolestaan vaikeita toisille.³⁰² Näyttelijän näytellessä on olemassa aina varjo näyttelijästä itsestään, sillä näyttelijällä on näytellessään tietoisuus omavaraisuudestaan.³⁰³ Tällöin tulkinnassa on eroja, jos näyttelijänä on nuori harrastaja tai aikuinen ammattilainen. Nuoren harrastajan luoma roolihenkilö ei kuitenkaan ole sen vähemmän taiteellinen tai arvokas, sillä se toimii omassa nuorten teatterin genressään oikealla tavalla. Nuori näyttämö -projekti luo nuorten teatteria, sillä näytelmäkirjailijat kirjoittavat tekstejä juuri nuorille näyttelijöille ja teatterin tekijöille. Nuortennäytelmän voisikin ajatella olevansa nuorten teatterin ohella oma erityinen genrensä.

Roolihenkilön ja näyttelijän tunteet ovat yksi näyttelijäntyötä tarkasteltaessa keskustelua herättäneitä aiheita. Eri aikoina on katsottu, että näyttelijän tulee näytellessään tuntea samat tunteet kuin roolihenkilönsä tai että hänen ammattitaitoonsa nimenomaan kuuluu osata näyttää tunteet aitoina, kokematta niitä itse.³⁰⁴ Kuten nuorten teatterissa yleensäkin esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* näyttelijät eivät ole ammattilaisia, mutta tulkitsen esityksestä, että näyttelijän ja roolihenkilön tunteet ovat erillisiä.

Elly Konijnin mukaan näytellessään roolihenkilöä näyttelijä toimii samanaikaisesti usealla eri tasolla, joiden kautta voidaan myös määritellä erilaisia emotionaalisia tasoja. Ensimmäisellä tasolla näyttelijä on yksityishenkilö, jolla on yksityiset tunteet, toisella tasolla näyttelijä nähdään käsityöläisenä, jossa tunteet liittyvät käsillä olevaan tehtävään, kolmannella tasolla on roolihenkilöstä muodostettu ”sisäinen malli”, johon liittyy aiotut tunteet ja neljännellä tasolla ovat esitetty henkilöhahmo tunteineen.³⁰⁵ Tutkimuksessaan Konijn tarkastelee erityisesti käsillä olevaan tehtävään liittyviä tunteita suhteessa esitetyn henkilöhahmon tunteisiin. Hänen mukaansa käsillä olevaan tehtävään liittyvät tunteet eivät

³⁰² States 1985, 129.

³⁰³ States 1985, 125.

³⁰⁴ Konijn 2002, 63.

³⁰⁵ Konijn 2002, 64—65.

itsessään näy katsojille, mutta näyttelijä muokkaa näitä tunteita, mikä tukee näkyviä roolihenkilön tunteita ja tekee niistä elävämpiä.³⁰⁶

Esityksessä *Tuntemattoman eläimen jäljet* tyttö tuntee monenlaisia tunteita, mutta niiden taustalla on myös näyttelijä Jämsän käsillä olevaan tehtävään liittyvät tunteet. Vaikka esityksestä ei voi suoraan lukea, mitä Jämsä tuntee näytellessään tyttöä, on tämän rauhallinen ja herkkä olemuksensa viite siitä, että hän nauttii lavalla olemisesta.

Teatterin tunteista puhuttaessa puhutaan usein katsojan tunteista niiden vaikutuksista.³⁰⁷ Nuorten teatteri on nuorille katsojille erityinen tunteiden tarkastelun alue, sillä nuoreen henkilöhahmoon pystyy helposti samastumaan. Teatterissa katsoja näkee näyttämöllä aina sekä henkilöhahmon, että näyttelijän.³⁰⁸ Nuori näyttämö -projekti tarjoaa tällaista samaistumispintaa isossa mittakaavassa.

Nuoren katsojan tunteet suhteessa henkilöhahmon tunteisiin voisikin olla erinomainen jatkotutkimus tälle tutkimukselle. Annukka Ruuskanen mukaan nuoret ovat haastava kohderyhmä, eikä yksinkertaista reseptiä heidän saamiseksi teatterin katsomoihin ja osallistumaan toimintaan ole löytynyt. Nuori näyttämö -projekti on kuitenkin osoittautunut tarpeeksi pitkäjänteiseksi ja monipuoliseksi tavaksi sitouttaa nuoret tekemään teatteria yhteistyössä heitä kunnioittavalla tavalla.³⁰⁹

Teatteriryhmä Inton esitys *Tuntemattoman eläimen jäljet* on filosofinen ja herkkä kokonaisuus. Näytelmässä suuria teemoja ei tarvitse käsitellä kapinoivan ja vihaisen nuoruusnormin kautta, sillä erilaiset tunteet toimivat siinä monipuolisesti. Näytelmän rauha ja filosofisuus myös tuovat nuoruuteen uuden näkökulman, jota ei nuortennäytelmissä mielestäni ole ennen juurikaan nähty.

Nuorten ystävyyssuhteisiin kuuluu usein hauskanpitoa.³¹⁰ Tämä on myös tärkeä elementti nuorten teatterissa, sillä teatteria harrastavat nuoret varmasti haluavat harrastuksen olevan mukavaa. Nuoret kommentoivatkin Nuori Näyttämö -projektin lopuksi, että parasta oli esimerkiksi ”kun onnistuttiin yhdessä” ja ”itse teatteri!”.³¹¹

³⁰⁶ Konijn 2002, 68.

³⁰⁷ Katsojan tunteita on tarkasteltu teatterissa jo antiikin Platonista ja Aristoteleesta asti.

³⁰⁸ States 1985, 119.

³⁰⁹ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 10.

³¹⁰ Määttä & Tolonen 2011, 32.

³¹¹ Hämäläinen; Rosilo & Ruuskanen 2018, 15.

Lähteet:

TEJ: Lonka, Pipsa 2018. *Tuntemattoman eläimen jäljet*. Teoksessa (toim.) Rosilo, Inke.

Viisi näytelmää — Fem pjäser. Helsinki: Ntamo.

Julkaisematon esitystallenne Annantalon Into-ryhmän esityksestä *Tuntemattoman eläimen jäljet*

Aaltola, Elisa 2017. Ensimmäinen osa. Teoksessa Aaltola, Elisa & Keto, Sami 2017.

Empatia, Myötäelämisen taito. Helsinki: Into.

Aaltola, Elisa 2019. *Häpeä ja rakkaus, ihmiseläinluonto*. Helsinki: Into.

Ahmed, Sara 2018. *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Suom. Elina Halttunen-Riikonen.

Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Aitkin, Stuart C 2001. *Geographies of young people, the morally contested spaces of identity*. London: Routledge.

Alhanen, Kai 2013. *John Deweyn kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Freud, Sigmund 2005. *Murhe ja melankolia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.

Hekman, Susan 1997: *Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited*. Lehdessä Signs 22:2.

Helle, Anna & Hollsten, Anna 2016. Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaiseen kirjallisuudentutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. Teoksessa Helle, Anna & Hollsten, Anna (toim.) *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS

Hämäläinen, Päivi; Rosilo, Inke & Ruuskanen, Annukka (toim.) 2018. *Nuori Näyttämä 2016-2018 "Emme ole idiootteja!" loppuraportti*. Helsinki: Picaset Oy.

Jääskeläinen, Nina 2019. Ilman pääsykokeita! Juttusarjassa *Teatterit kurkottavat kohti nuoria*. Lehdessä Teatteri&Tanssi+Sirkus 5:19.

Kainulainen, Siru & Parente-Capková, Viola 2011. Häpeän latautunut toiminta. Teoksessa Kainulainen, Siru & Parente-Capková, Viola (toim.): *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*. Turku: Utu.

Konijn, Elly 2002. The Actor's Emotions Reconsidered: A psychological task-based perspective. Teoksessa Zarrilli, Phillip B 2002. *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide* (toinen painos). London: Routledge.

Koskela, Hille 2009. *Pelkokierre, Pelon politiikka, turvamarkkinat ja kamppailu kaupunkitilasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Määttä, Mirja & Tolonen, Tarja (toim.) 2011. *Annettu, otettu, itse tehty; Nuorten vapaa-aika tänään*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Ngai, Sianne 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.

Nikolajeva, Maria 2002. *The rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Pavis, Patrice 2003. *Analyzing Performance, Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams. Michigan: The University of Michigan Press.

Pulkkinen, Mari 2017. *Surun sylissä, suomalaisten kokemuksia menetyksestä*. Helsinki: S&S

Pyry, Noora 2012. *Nuorten osallisuus tutkimuksessa. Menetelmällisiä kysymyksiä ja vastausyrityksiä*. Julkaisussa Nuorisotutkimus 1/2012 - Osallisuus ja osallistuminen.

Semeri, Jaana 2019. Aikuiset eivät päätä täällä. Juttusarjassa *Teatterit kurkottavat kohti nuoria*. Lehdessä Teatteri&Tanssi+Sirkus 5:19.

States, Bert O. 1985. *Great Reckonings in Little Rooms, on the Phenomenology of Theater*. California: University of California Press

Painamattomat lähteet:

Nuori Näyttämö 2016-2018. *Mikä on Nuori Näyttämö?* Viitattu 29.10.2018.

<http://nuorinayttamo.info/2016-2018/mika-on-nuori-nayttamo/>

Säkö, Maria. 4.5.2018. *Uudet nuortennäytelmät ovat rohkeasti suurten aiheiden äärellä, ja tänä viikonloppuna uunituoreita esityksiä voi nähdä Helsingissä*. viitattu 7.5.2018